تموز : شهر الظفر العراقي

لابد لنا ونحن نستقبل هذا الشهر ان نتوقف وقفة خاصة. فتموز ماكان ولن يكون شهراً عادياً في حياة العراق والعراقيين. من حقنا ان نستعرض بواعث زهونا بهذا الشهر،

لنا ان نبتهج به، ونبتهج فيه،

لنا ان نعد مكاسبنا التي لاتعد،

ولنا، بعد ذلك، ان نتأمل بعمق ومحبة ذلك السر الذي يجعل من تموز شهراً عراقياً،

ان نتأمل مايجعله، ابداً، شهراً ممعناً في عراقيته وجلاله.

لايمكن لتموز الا ان يكون هكذا: عراقياً بامتياز

ليس له الا ان يقترن باعمق مافي هذا البلد الاصيل من خصب، وغضب، وحضارات، واغانٍ

ولابد له، بعد ذلك، ان يظل هكذا على الدوام: تطلعاً عراقياً عميقاً الى الحرية، والتقدم، والانفتاح على الحضارة لاغنائها والاغتناء بها.

بين الرابع عشر والثلاثين من تموز مروراً بالسابع عشر منه يتجسد كل مافي تاريخ العراق من قلق خلاق، وحيوية خصبة، وتوق الى تحقيق مافي نفوس العراقيين من اصالة وغنى. ويتجسد، كذلك، مافي العراق والعراقيين من رغبة عميقة ونزوع مبدع الى العمل على نهضة هذا البلد واستعادة مجده.

لقد كان برهان العراقيين على حكمتهم اختيارهم لقائدهم الفذ صدام حسين، وكان برهانهم على ثبات اليقين ولاؤهم لقيادته وهم يخوضون معه وبه حربهم المقدسة، وببسالة مدهشة، منذ خمس سنوات. لقد كانت هذه القيادة البارعة المتفتحة، اليقظة تمثل مرحلة جديدة وحاسمة في تاريخ العراق ومسيرة تطوره. اذ انها قيادة ترتفع الى اعمق مافي ضمير هذا الشعب العظيم من تطلع الى الحياة الكريمة العادلة والى اعنف ما في هذه الحقبة من تحديات ومخاطر.

لنا ان نبتهج بتموز، ونبتهج فيه،

لنا ان نتأمل بعمق انتصاراتنا ونحن نخوض حربنا العادلة من اجل حياة كريمة ومستقبل آمن.

لنا ان نباهي بولائنا لهذا الوطن الذي يدك اوكار اعدائه ويمزق نواياهم الشريرة ليل نهار حتى يستجيبوا لنداء العقل والمنطق

المجد للعراق العظيم،

النصر للعراقيين بقيادة الرئيس المناضل صدام حسين

رئيس التحرير

طرّاد الكبيسي

تاريخ الاشياء

قراءة في طفولة الماء

هناك من [1] يرى أن من حقّ الشعر ان يكون ممتعاً، ومن حقّ الناس أن يبحثوا عن المتعة فيه فأن لم يجدوها، كان الرفض من حقهم أيضاً. وهذا يعود بنا الى وظيفة الشعر الاولى، أو إحدى وظائفه الأساسية في الأقل، يوم كان الشعر والغناء والرقص والموسيقى وحدة متلازمة متكافلة متجانسة هي متعة الناس الأغنى ووسيلتهم في التعبير الأعمق.

وإذا كنا نجد الشعر في يومنا هذا، أو يجده الناس، غير ممتع، أو لم يعد الحاجة الاقرب الى النفس، فالسبب الرئيسي في هذا هو أنه كفّ عن ان يكون ممتعاً، لأن الشعراء أسقطوا من مفهومهم للشعر، جانب الأمتاع فيه. وهذا يعني لسبب أو آخر أن إنصراف الناس عن الشعر لم يعد ذنبهم وحدهم، كما اعتاد الشعراء اليوم أن يبرروا لأنفسهم انصراف الناس عن الشعر، مهما كانت بعض التهم الموجهة الى الناس، حقائق لا تدُحض (كأنتشار الأمية، وشبه الامية بين المتعلمين، وسيطرة وسائل امتاع أخرى. . . . . .) لأنه منذ ان راح الشاعر الحديث يمني نفسه بأن يتبوأ مكانة المتنبيء والفيلسوف والمفكر وصانع الجمال ومنشيء اللغات وخالق الدرامة الوجودية وموسيقى الكون والأشياء. . الخ أوقع نفسه في (السبع صنايع) كما يقول المثل ـ وراح يحسب بدقة (الكومبيوتر) كم له من القراء! وكأنه أدرك ان قصيدة (بانورامية) كهذه، أو (قصيدة كونية) كما أسماها بعضهم ـ في مثل مجتمعنا، لن تتوجه إلّا الى نخبةً ضيقة من القراء. وهذا يعني أن الشاعر قد اشترط على نفسه ـ وبملء أرادته ـ مواصفات معينة قبل الكتابة تتناقض تناقضاً تاماً مع حرية الابداع التي تقتضي ـ إن كان لابد من ذلك ـ أن يفترض الشاعر: اما انه لا قراء له فيكون كمن يكتب لنفسه بمطلق حريته. وأما ان كل الناس قراؤه ـ كما هي حال الشاعر في كل القرون قبل قرننا هذا وبالذات، القرون الاولى من عمر الشعر والأنسان. والافتراض الاخير ـ دون شك ـ هو الذي سيجعل الشاعر يعطي أفضل ما عنده (أن يفكر ويشعر على أعمق نحو ممكن) ثقةً بأن الناس متلهفون الى الحقيقة. وتناؤهم ليس إلّا لأنك خلوٌ منها» [2]

اما الافتراض الاول - أي أن يفترض أن لا قراء له - فأنه يُسهِّل لنا العبث بقواعد اللعب. كمن يجد نفسه في الساحة لوحده.

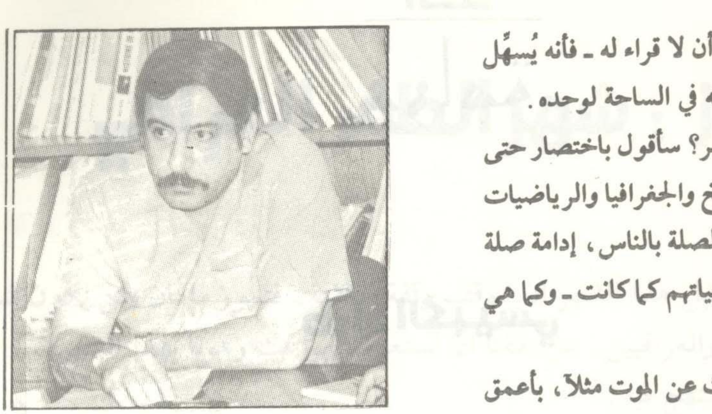
ولكن ما الذي نقصد بالحقيقة في الشعر؟ سأقول باختصار حتى لاينصرف ذهن البعض الى حقائق التاريخ والجغرافيا والرياضيات والفيزياء وكلام الناس - إنها ادامة الصلة بالناس، إدامة صلة الناس بموروثهم، إدامة صلة الناس بحياتهم كما كانت - وكما هي - وكما ستكون حسب تخييل معقول.

هل ثمة مبالغة في هذا؟ هل الحديث عن الموت مثلاً، بأعمق الافكار وأدق الاحاسيس. حديث غريب عن الانسان العادي الذي يصفه البعض بالجاهل! هل الحديث عن الحياة والزهر والجمال والذكريات، حديث لا يفقهه المواطن ولا يسره!؟ إذن تبقى المسألة مسألة الشعر نفسه: كيف يوصِّل الشعر افكاره ومشاعره، وبأيه لغة وطريقة توصل.

لن نقول ان اللغة وأساليب التعبير المبتكرة الراقية، غير ذات نفع أو غير مطلوبة، لانها هي نفسها تدخل فيما يسر الناس، وفيما يديم استمرارية الحياة بصيغها المتطورة. لكن اللغة وطرق التعبير ليست غايات لذاتها، بل لقول شيء مهم، أو أكثر أهمية حين يجيء بصيغ خلابة.

يعني أنه رغم كل السحر الذي يفتننا في وسائل التعبير المتقنة الحديثة، كالإيقاع والصور والايحاء والرمز والاستعارة والمجاز. . الخ يظل سحراً أقل شأناً من ذاك الاكثر أمانة لمهمة الشعر الأزلية، أي قول الحقيقة الانسانية وتقديمها بأعمق ما يستطاع من المشاعر والجمال والحكمة مما يمكن أن يقدمها به الناس العاديون، حتى لو كان هؤلاء الناس يعرفونها. فحكمة الشعر أو أحدىٰ حكمه، ان يقول شيئاً يعرفه الناس، ولكنهم يحسون معه وكأنهم يسمعونه لأول مرة. فالحقيقة دائماً بسيطة وعميقة، وغالباً، معروفة. ولكن عمقها وروعتها لا تتجلىٰ الا بالتعبير الرائع والصناعة المتقنة التي تجلوها وتظهرها جديدة، مدهشة، وكأنها تقال لاول مرة، وكأن الشاعر يكشف عنها لاول مرة، شأن شاعر الأسكيمو الذي يتناول الأغنية الشائعة، فيروح يغنيها بحرارة كما لو كانت ملكه، باثاً فيها كل العناصر (الشخصية) والخصوصية في الاداء وإبراز المشاعر بحيث تبدو وكأنها اغنية جديدة[٣]

(أغني أغنيةً صغيرة
أغنية صغيرة، شخص ما صنعها،
لكني أغنيها كما لو كانت ملكي،
أغنيتي الصغيرة الحسنة
بهذه الطريقة، أتصرّفُ
مع الأغنية الشائعة،
وأمنحها الحياة ثانية.)


حميد سعيد

وليس غريباً ان نجد ان من مشاكل الشعر المعاصر أنه يبذل جهداً كبيراً من اجل ان يظهر الحياة، معقدة. والاشياء البسيطة مركبة. كما يبذل جهداً كبيراً أيضاً ليجعل من الحياة مريرة، أو فردوساً مفقوداً بالنسبة لكل انسان. بينما الحقيقة هي ليست كذلك دائماً: الحياة حلوة ومرة. جحيم ونعيم، جهد وكدّ وعرق، ضحك ولهو ومرح، نبل وشجاعة وصفاء، خبث وجبن وكدر. . . الخ. والمفروض في الشاعر، كما هي حال الشاعر العربي قديماً، في واقعه وفي نظر قومه، أنه الحكيم الذي خبر وعرف وجرب ورأى. . وعبرّ عن ذلك بالسحر الحلال الذي لا يقدر على إتيان مثله أي ساحر آخر!

ليس معنى هذا ان مهمة الشعر ان يخلق عالماً من العالم الموجود أو أن يكتفي بوصفه أو تزويقه أو تلوينه بالبياض أو بالسواد أو بالالوان السبعة! رغم انه قد تكون في هذا حكمة أحياناً: فالانسان معرض للموت، ولابد له ان يلقى المصير هذا. . والعالم ليس خيراً كله ولكن ينبغي ان نعيشه بشكل ما. . وثمة أسئلة تلقىٰ ولا جواب لها على الاطلاق، ولكن الانسان لا يكف عن إثارة الاسئلة المحالة وليس لأحد الحق في ان يمنعه. . والعالم جرف صخري حاد وعلينا ان نحفر لانفسنا فيه سلماً - صعوداً أو هبوطاً - ولا حيلة أخرىٰ أمامنا. . . كل هذه وسواها، حقائق قيلت في الشعر منذ الأزل وستستمر الى الأبد ولا أظن ان هناك من يملك حقّ الاعتراض على تناولها من قبل الشعراء الا إذا كانت طريقة التناول مبتذلة وسيئة. كما انه ليس ثمة طريقة محددة بعينها للتناول، فالشعر والنثر

كثيرا ما تبادلا المواقع أو التحما معا. فقد يصير الشعر نثراً ـ ليس بمعنى النثر المعروف ـ وقد يصير النثر شعراً ليس بمعنى التأنق وحسب، وقد يزدهران معاً لدى كاتب أو عصر أو شاعر أو زمن محدد، وقد يُعينُ بعضهما الآخر ـ وهناك أمثلة عديدة على هذه في التراث العربي ـ وقد أتت عصور على الانسان لم تكن هذه الحدود بين الشعر والنثر. فكل الكلام كان شعراً، والناس ليسوا معنيين بالتفرقة بين شعر ونثر، فكل الكلام كلام أو شعر، لأن ما يعني الناس هو الرؤية. وان يروا أنفسهم فيها. والحكمة التي يقولها الشاعر هي حكمتهم ولكنه يصوغها ويقدمها بأسلوب شخصي حتى لتبدو حكمته خصَّ بها شعبه أو قبيلته. ومن هنا جاء التقدير البالغ الذي خصّ به الشاعر في تلك الظروف والازمان.

بعد هذا التقديم الذي لم يكن بدّ منه، لأنه كما يخيل الي، ان قصائد حميد سعيد في (طفولة الماء) قريبة مما قلناه، او لنقل انها تحيلنا الى ما قلناه،في الديوان هذا خاصتان أساسيتان:

أولاهما: طريقة التعبير التي تعود بنا الى أسلوب بدئي، ليس في دواوين الشاعر الاولى (لغة الابراج الطينية، وشواطيء لم تعرف الدفء خاصة) وحسب، بل في الشعر مطلقاً. بالمعنى الذي ذكرناه، أي التلاحم بين الشعر والنثر، أو الكلام الذي يصعب فك اشتباك الشعر والنثر فيه عن بعضهما.

وثانيهما: تقديم الحقيقة الانسانية بأسلوبية يصعب القول أنها غير مستدعاة لتفصح عنها. وبتعبير آخر: تناسب الموضوع والأداء في شكل يبدو أنه لا محيد عنه. رغم كل ما يمكن أن يقال فيه، له أو عليه.

إذن الشاعر في أسلوبيته هذه، إذ يعالج نماذج بشرية مثلاً فأنه يكشف عن أعتبار أساسي وأولي مهم، هو أنه أنسان قبل ان يكون شاعراً، وأن هؤلاء، أناسٌ أيضاً قبل ان يكونوا أي شيء آخر، ومن شأن الشاعر على مستوى الفهم هذا، أن يدرك أن ما يميزه عنهم ليس سوى أنه يتقن عمله (صنعة الشعر) كما هم يتميزون عنه في ان كل واحد منهم، يتقن صنعته أفضل من سواه. وأنهم جميعاً ـ الشاعر والأخرون ـ يحاولون الاقتراب قدر ما يستطيعون من الكمال في فنهم، أو ما يعدونه هم كمالاً! فالعريف عبد العباس، الولد السبع، محمد البقال، منصور في لعبة الغياب والحضور، الحارس عبدالله في بستانه، خيري العميدي في (النهر)، هي/ في (السؤال)، علي بدرالدين في (مرثية)، حرّاس البساتين في (البساتين والرجال)، النقيب جلال........ نماذج بشرية واقعية تحتٌ في المخيلة وتحفر في الذاكرة بحثاً عن وسيلة تعبير تتجلى بها، شأنها شأن (الحلة، وبيروت): مادة جديدة، حقيقية، تفسرُ أسلوبها، لا فنتازيا، بل حكمه ورؤية.

واذا كنا لانعرف على وجه اليقين التام، جوهر الاستثارة في قصائد مثل (الحلة، منصور، محمد البقال، بستان عبدالله، النهر، البساتين والرجال) لأننا نعرف ما نقرأه فقط، فأن الناس الذين يجلسون في الخلف (مكمن الأثارة) سيكونون اكثر متعة ومعرفة منا، لأنهم يعرفون (الشيء) ونحن ندور حول (الشيء). الشيء الذي لابد أن يكون في الشعر، سواء أدركناه حق الادراك أو أحسسنا أنه موجود. كما هو شأن الشعر في كل زمان ومكان ـ أي ان يكون لديه شيء يقوله أو يُشعر بوجوده.

إن حميداً من خلال اختياره هذه النماذج من الشخوص والأماكن، أتاح لقصيدته ـ وهي من جنس الشعر الغنائي أو القصائد الغنائية حسب التصنيف المعروف ـ أتاح لها أن تأخذ بعداً قصصياً ـ لا أقول دراميا ـ وأن تجلي افكارها ومشاعرها من خلال القص ـ مع ان الشاعر هو الذي يروي عن الآخرين، عاكساً مشاعره ومشاعرهم وتطور حياتهم أو تاريخهم كما رآه ويراه هو ـ وربما كما رأوه هم أيضاً، لكننا نتعرف عليهم من خلال الشاعر ـ الراوية. (محمد البقال) مثلاً، وهو أحد رفقة فترة من حياة الشاعر، نراه من خلال ما يراه الشاعر ويعرفه فيه، وبينهما همٌّ مشترك (وكان مني فيه غضبته، وبي مما به قلق) وكانت بينهما مفارقة. ثم كان اللقاء.. على نداء القادسية. لكن الرؤية والمعرفة لا تقف عند حدّ العلم أو لذاتها وحسب. بل تذهب الى التحليل:

(أرى في التسعة النجباء.. صحو العمر
كل حدائق الاجداد.. والشعرُ العظيمُ
قصائد الغزلِ.. الطيور البيضُ
تسبقهم الى الوطن الجديد
كأن قافلة من الالوان
تكبر في الخطى.... الخ

واستخارة الموروث لتأكيد حقيقة:

طه...
ما خضت هذي الحرب،
إلا كي ترى وطناً الاها.)

وفي(بستان عبدالله) نجد عبدالله الحارس المتعب الطيب الذي

يعمل ليتقي الجوع، ويحلم بأن يرى (بلاداً لا يجوع الناس فيها، أو يأكـل الفقـراء فضلة مُترفيها) يجد نفسه، بعد ليل طويل، يدنو منه الفجر، فيدنو منه ثم يفاجأ بالنبأ العظيم: هاهي بستان عبدالله،

(قادمة اراها
طلعت من الزمن الجديد.. يمامةً
ومن الحدائق.. وردة.. وطناً
ومن قلبي قصيدة
مزهوة بالمجد واللغة الجديدة
.... الخ

ان ما يقـدمـه حميـد هنا: رؤية وحكمة. فقد يكون عبدالله اسماً حقيقيـاً أو رمـزاً. وقـد يكـون البستـان، بستـاناً معيناً، وقد يكون العـراق كله. ذلـك أمـر غير مهم، وسـواء بسواء. فهو حقيقة لا جدل فيها، ولكنها مركبة بتخييل متقن. والحكمة ليست في انتقال الحـال الى حال أخـرى وحسب، بل في أن ما رآه عبـدالله، يومـاً، تحقق. وذلـك هو مجد عبـدالله أو مجد الشعـر. أن يجعل المستحيل، ممكناً. والممكن واقعاً، أو ان يحيل الدهشة الى قصيدة.

إن حميـداً يكـاد يستخـدم التقنيـة نفسهـا في كل أو جل قصـائد المجموعة الشعرية هذه: الشطر الطويل (التدوير) وطريقة الراوية الـذي: يرى، يحلل، يمايـز بين الاشيـاء، ثم يستخلص حكمتـه. رغـم أن هذا لا يجري ضمن نسق قصصي لأن الشـاعـر لا يقص قصة ولكنه يقص رؤيا. ونأخذ قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) لمزيد من الايضاح والتحليل حين نجد العناصر الآتية:

١ ـ تمهيد:

(في الفجر دلفت اليه..
استقبلني عبدالهادي الصالح
قلت: سلام الله عليك
فقال: عليك سلام الله)

٢ ـ مقدم الدخول في الرؤيا:

(وقدّم لي كأساً من ماء باردٍ
حين رشفت قليلاً منه)

٣ ـ الرؤيا:

(رأيت جميع الشهداء يقومون اليَّ
القبة تمشي نحوي وتناديني باسمي
طلعت من شق القبة عشر يمامات
أو عشر لآلٍ
فأمتد الأفق الأبيض..
وامتدّ الفردوس الأخضر.. كثياب الشهداء
.... الخ)

٤ ـ حوار مع اهل الجنة:

(مرَّ علينا زمن
قلت لداليةٍ.. كان عليها سبع صبايا
يتساقط من سبع كؤوس.. تتلألأ في أيديهن،
اللؤلؤ والمرجان..
ثم مرَّ عليّ من الوقت أجابت: لاأعلم..)

٥ ـ نفي الزمن من القصة.

لأن القصة رؤيا وفي الرءويا والجنة، الزمن لاوجود له. فالجنة دار الخلود الأبدي، الحيـاة فيهـا مستقرة ثابتة بما في ذلك الناس فهم في اعمـارهم لايكبـرون ولا يصغـرون. وبـالنسبـة لأنعـدام الـزمن في الـرؤيا لك أن تقارن ذلك برؤيا الأسراء والمعراج مثلاً، أو باية رؤيا تراها في منامك:

(اجابت: لا أعلم
ان الزمن صديق نألفه
وأنا منذ رأيتك
أعرف أنك من أرض يدفع عنها الدم والابناء..
الريح الصفراء)

٦ ـ تحليل:

(انهم أصحابي أيتها الدالية الخضراء
هذا رجل ظل يقاتل من أجل مدينتنا
حتى فتح الله عليه
وهذا النائم بين الوردة والوردة..
الطالع من غصن الزيتون.. صديقي
والآتي في الطلع.. رفيقي

٧ ـ الحكمة:

(يا ايتها النفس الامارة بالحب.. أفيقي
إنك في عليين الأحباب..
وفي وهج الأطناب.. الخ)

:

٨ ـ عودة الى حوار أهل الجنة:

(أولئك أصحاب النجدات

تقول الأغصان الداكنة الخضرة . .

وعلى ميمنة النهر . . يقيم العشاق . . الخ)

٩ ـ الأفاقة، أو الصحوة من الرؤيا

وسنلاحظ أن الفعل يستمر بحالة الرؤيا . رغم انه يجري بعد العودة الى الواقع وكأن الرؤيا والواقع صارا شيئاً واحداً .

(ها أنذا أستقبل وطناً مزهواً

بالشعر وبالشهداء

يستوقفني قمر مغسول بحليب امرأة طاهرة

أعطت للحرب ثلاثة ابناء

يسألني . . أن أخرج من زمن النصب

الى بيت امرأة طاهرة

أعطت للحرب ثلاثة أبناء

. . . . الخ)

إن القصيدة هذه، مع انها «أمثولة» متميزة في بناء قصيدة حميد في هذا الديوان، فهي امثولة في تركيبة (اللغة الجديدة) ـ كما يَرِدُ هذا النعت أكثر من مرة في القصائد . هذه التركيبة التي وصفناها والتي يمكن تسميتها ـ بشكل أولى : (العبارة الشعرية ـ النثرية) حيث ينساب الكلام وتتدفق الصور مفعمة بالوضوح والسلاسة والمهابة . مستشيراً بذلك التراث ومستفيداً منه ـ ولو اجتزأنا هذا المقطع من رسالة الغفران للمعري ـ فلعلنا نكون بذلك قد قربنا المعنى والمبنى الذي ذهبنا إليه جاء في رسالة الغفران في وصف الحور العين في الجنة ووصف الشجر . وانفلاق الثمر عن الجواري الحسان :

«ويمر مَلَك من الملائكة، فيقول (علي بن منصور، ابن القارح) : يا عبدالله، أخبرني عن الحور العين، أليس في الكتاب الكريم : «إنا أنشأناهن إنشاءً، فجعلناهن أبكاراً، عُرباً أتراباً، لأصحاب اليمين» فيقول المَلَك، هُن على ضربين : ضَربٌ خَلَقَهُ الله في الجنة لم يعرف غيرها، وضربٌ نَقلَهُ الله من الدار العاجلة لما عمل الاعمال الصالحة . فيقول، وقد هكر مما سمع [أيْ عَجِبَ] : فأين اللواتي لم يكنَّ في الدار الفانية؟ وكيف يتميزن من غيرهن؟

فيقول المَلَك : أقف أثري لترى البديء من قدرة الله .

فيتبعه، فيجيء به الى حدائق لا يعرف كنهها إلا الله، فيقول المَلَك : خذ ثمرة من هذا فأكسرها فأنَّ هذا الشجر يُعرف بشجر الحور .

فيأخذ سفرجلةً أو رمّانة أو تفاحةً أو ما شاء الله من الثمار، فيكسرها، فتخرج منها جارية حَوراءُ عَيْناءُ تُبرِّقُ لحسنها حوريات الجنان، فتقول : مَن أنت ياعبدالله؟ فيقول : أنا فلان بن فلان . فتقول : أني أمنّى بلقائك قبل أن يخلقَ الله الدنيا بأربعة آلاف سنة»[٤]

ومثل هذا الكلام، يقرب من المأثور الموروث الذي يصفه البعض بأنه لا شعر ولا نثر . لنقل انه مزيج جديد من الشعر والنثر/ أو الشعر القصصي الذي يتميز بالوضوح والبلاغة المعبرة، والجملة الطويلة المشحونة، بالفكرة والعاطفة والصورة . لكن القص هنا لا يلتزم طريقة السرد ـ كما في القصص . بل بحس المشاركة ومحاكاة الفعل أو الشيء لتحقيق الاستمرارية أو التواصل . أي أنه بتعبير آخر، يقدم بصيغة ما يعرف بالأليغوريا allegory (القصة الرمزية) والتي يراها (بليك) أنها أعظم الشعر لأنها لا تخاطب القوى الشعورية وحسب، بل تخاطب القوى الفكرية[٥] . والتعابير الرمْزية والصور المجازية لا تقوم، معنىً، بذاتها، بل تشكل أجزاءً من الهيكل العام الذي تتحصل منه، كلاً، الفكرة أو الرؤية أو الرمز : لشيء أو شخص . مع ميلنا لأعتبار قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) ـ خلاف كل قصائد الديوان هذا، أقرب الى الاسطورة منها الى الأليغوريا . لأن الأسطورة عادة مي رؤيا ـ والرؤيا هنا تعبير عن فكرة الشهادة أو الخلود ـ لأنه حسب المفهوم الأسلامي ليس لحي من خلود إلا الشهداء : (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل احياء عند ربهم يرزقون) : أحياء لم تفارقهم الحياة الدنيا، وأحياء في الآخرة حيث الحياة سرمدية لا نهاية لها . أي أنهم انطلقوا خارج جاذبية الزمن الذي يحسب عمر الانسان على مساحة هذا العالم، بالثواني والدقائق والساعات والأيام والسنين!

صحيح ان الشاعر ـ كما يمكن أن يقال ـ في قصائده هذه، يتقمص حالة، يمكن وصفها بالمجازية، لكن مالا يمكن تجاهله أيضاً، أن ثمة تجارب واقعية قدمت بتبسيط وفر لرؤيته إمكانية تحليلها وتجليتها في طرائق من التعبير لا يمكن أن يقال عنها الا انها الطرق المناسبة لتشرب الافكار والاحاسيس وابرازها . وبما ان الحالات التي يصفها الشاعر ليست بالفكرية (المحض) بقدر ما هي وضعية، لذا لن نستغرب أن لا يسلك الشاعر طريق (التعبير بالصور) ـ كأحدث وسائل التعبير في رأي كثير من النقاد والشعراء ـ ويتخذ بدلاً من ذلك طريق الرواية والرؤية مطابقاً بين الموضوع والشكل الملائم له حتى في قصائد قد توحي من العنوان بانها ذات طابع فكري كـ(السؤال) ـ فالأحدث في التعبير في رأينا ـ هو ان تجد

الشكل المناسب لموضوعه، المتحد معه وليس مجرد تقنيات ـ قد تكون بكماء لاتبين. ومن هنا نجد ان الشاعر يقص على السائلة حكاية الشعر معه: (كان معي قبل ان نلتقي. .) ثم رؤيته له: (فلا تغفلي أو تنامي. . لأن دم الشعر متنجع للحرائق)

وهكذا في قصيدته (مرثية متأخرة جداً) فهو يحكي، يحاور، يخاطب لوحده، ولكننا مع ذلك نحس كما لو ان المحاور والمخاطب موجود ومشارك في الحوار، بدلالة الخطاب وتنقله من فكرة لأخرى:

ـ رافقتك القصيدة من قرية في الجنوب
ورافقها الحزن
ـ حاولت ان تتهرب منها
ولكنها تبعتك الى عزلةٍ
ـ أيها السيد الطفل. . لن يكبر الشعراء
فأن كبروا مرةً. . ضيع الشعر أبوابهم والطريق اليهم
ـ سألتك أن تتماسك.
كيف أنتهيت الى موقفٍ. . ينفر الشعر منه
لقد قتلتك القصيدة. .
ـ أعرف. . ان الرصاصة آتية من يدٍ. .
. . . . الخ)

ثم يقدم الشاعر في الاخير، رؤيته في حكم الشعر وحكم القاتل. القاتل الذي خشي طعنة القصيدة فيه، فقدّر ان الرصاص يمكن أن يدفع طعنات الشعر عنه، فراح يَفرغ رصاصه في الشاعر ـ وكأنه يقتل القصيدة فيه. . لكن بعد أن إنتهى من مهمته:

(كان الرصاص الموزع بين القصيدة والقلب يأخذ موقعه فيه (في القاتل)
ينمو كحنظلةٍ. .
لتشرش في قلبه. . فيموت)
بينما:
(يقوم القتيل)

مفارقة دون شك ـ أن يموت القاتل وينهض القتيل! ولكنها ليست بالغريبة، فقد كانت العرب الأوائل ترى أن وقع الكلام أشدّ من وقع السهام، وأن طعنة السيف قد تشفى لكن طعنة الشعر باقية لن تزول!

عجباً! هل ماتزال الرؤية هذه قائمة! لست أدري. ولكن ازاء ضعف ذاكرة الناس هذه الايام، وغلبة لغة الرصاص وقلة الحياء، على لغة الأدب والأدب. . أحسب أنها فقدت كثيراً من جدواها!

ومهما يكن. . ان (طفولة الماء) هو بعض من طفولة الصبية الذين صاروا فتياناً، والفتيان الذين صاروا رجالاً، والرجال والامهات، الذين شبوا عن واقعهم القديم وتحملوا مسؤولياتهم في الحياة الجديدة. وطفولة المدن التي كبرت، والانهار التي حولت مجراها، ولكن ماتزال محمولة ومحفوظة ذكراها. . انه كتاب التحولات في الناس والأشياء والرؤى. . تحولات الناس والأشياء التي تحمل تاريخها وزهوها واستمراريتها على الصعيدين التخييلي والكينوني، هذه الاستمرارية التي لم يدركها الزوال وقد لا يدركها أبداً. . من يدري!

وهو ايضاً كتاب التحول في لغة الشاعر وبنية القصيدة ونسجها. حيث ـ بأستثناء قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) التي يعتمد فيها الخطاب الأيديولوجي على الاشارة التراثية في القرآن ورسالة الغفران، مشحوناً بالرؤى والصور والمجازات ـ فأن القصائد الأخرى جلها تعتمد الحبكة القصصية مستثيرة الذاكرة التاريخية القريبة المتواصلة مع الحاضر، بتقنية شاعرية[٦] poetics زاد من اقترابها من النثر، اعتماد الشطر الشعري الطويل (المدور) وتداخل القصص القصير داخل القصة (قصة داخل القصة):

(. . . . .
يا ايها الرجل الغزل
انتظرتك التي أوقفتها اغانيك
في شرفة المنزل العائلي. . زماناً
ولم تأت تطلبها من أبيها
وحاول غيرك. .
فأستسلمت وطوت جرحها. . ومضت
وبقيت مقيماً تراودك الاغنيات
فلا تستجيب لها. .
. . . . الخ)

الأشارات

(١) مارك فان دورن: (أهمية الشعر الممكنة) [الاديب وصناعته] ت: جبرا ابراهيم جبرا/ ص ٢٢٥
(٢) المصدر نفسه/ ص ٢٢٥

(٣) Eskimo poems لندن ١٩٧٣ ومجلة (الاقلام) العدد(١) ١٩٨٥

(٤) رسالة الغفران دار أحياء التراث بيروت/ ص ١١٨ . والبديء : ربما اراد بها البديع والمبدع . وربما اراد بها : المخلوق لأول مرة . أما كلمة (تُبرَق) فتعني هنا : تُدهش وتحير .

(٥) نورثروب فراي (الاسطورة والرمز) ت : جبرا ـ ص ١٠

(٦) لفظة poetics ترجمها عبدالسلام المسدي في كتابه (الاسلوبية والاسلوب) ، وكذلك فعل غيره ، بكلمة «الانشائية» لكن د. عبدالله محمد الغذامي في كتابه (الخطيئة والتفكير ـ من البنيوية الى التشريحية) ـ اصدار نادي جدة الثقافي عام ١٩٨٥ ـ فضّل ترجمتها بكلمة (الشاعرية) لأنها لا تخص الشعر أو النظم وحده ، بل تخصّ كافة الاقاويل الأدبية واللغة الأدبية في النثر والشعر ، جامعة بين (الشعرية) و (التخييل) كما هو بيّن لدى القرطاجني والفارابي أيضاً (يُنظر كتاب الغذامي ص ١٨ ـ ٢٠) وقد أخذنا بترجمته .

القاهرة

شعر

حسن النجار

السياب ينهض شرقي البصرة

«١»

خلف هذا الفضاء النعاسي
حطت سنونوةٌ
مسحت ريشها فى المياه وألقت لنا بعضه
فانتشرنا على شاطىء لايفارقه أهله . . .
كان للنخل صوت التراتيل والأرض أوعيةٌ
وأنا واقف فى مدى الروح ،
أعجن ريحاً بريح وأرفع سبابتي شارةً
ينهض الشعراء معي ، وتهمّ الى عرشها
الأرض . .
تلبس تيجانها . . . وتعري لنا جسداً لايرى .
المرأة اللينة الخضراء
تحلُّ بين جسدي والصرخة المضيئه
تقض مضجعي . . . فلا أنامْ
أسلم للرياح أولي ، وآخري

أطوف في خرائط المياه والحجر
لعل طفلا قد نسيته في غمرة
انفلاتي الطويلْ
لعل أرضاً قد نسيتُ ريفها في
مطلع الغناء: يامضارب الجسد
تأخذني وسامةُ الأرض،
وشهوة التغريب في حشائش
الطفولة الأخيرة.

«٢»

كانت جيكور على مرمى بصر الشعراء
امرأةً تجلس في الظل العالى،
تنتظر الضيف... فلا يأتي
تعقد صرّتها...
وتهاجر حيث يقيم الشعراء

كانت جيكور، وكان الشاعر يهواها
يأتي فى الليل، فيخلع عنه مراسمه
يأخذها بين يديه
رهينة عشق وينام.

«٣»

في الليلة الحنَّاء
تزوج الفؤاد خلسةً
وطالع النساء بٱحتراقه الشهيِّ،
ثم كلّمْ الأشياء
من وطن يكبر فى الصبا
عن بصرةٍ يجيئها المخاضِ تحت جذع
نخلة،
وعن بويب
«بويب... يابويب»

يأيها الطفل الذى يقضُّ مضجعيِ
فلا أرى الذى يجىء في النوم
من الأبناء .

اعترافات صغيرة

القصيدةُ بريةٌ
وأنا واقف خارج السور
اسمع غمغةً وتراث فصولٍ
وأوديةً تتحاور . .
نهرين يختليان الى نخلةٍ
وغناءٍ يدورْ .
القصيدة بريةٌ
وأنا أصل الارض بالماء
«تخضر فى جسدى طينتان
وللأرض طينتها البابليةُ»
صوتي بلاط الخيول التى وفدتْ
من جهات الرياح . . .
تذكرتُ ، جيكور كانت معي ثم
أُدبرتِ الآن . .
لم يبقَ من ليلها غير نجم صغيرٍ
وباب لأُدخله كي انامْ .

« ٤ »

في الهزيع الأخير من الليل ناديتُ :
يأول الاغنيات المليكاتِ . .
واصطف جند دمي فى الممالكِ
واتسعت رئتاي على ضفة الحلم
وانتظر الشعراء معي ، واقاموا المتاريس
ليلتنا

ويداى على طبلة الريح،
ينحل صوتي قرى وحواضر يسكنها اهلها
الجند. . .
أهتز مثل النخيل، وأخلو الى امرتي
ـ الحرب. . . .
«ميدانها سلسبيل، وعشاقها مطر نازل»
وأقول البلاد اصطفتني النديم الذى يختلي
لهوىً كالفتوحات. .
ليلتنا خمرة، ويداي على طبلة الريح،
واحترق الشعراء معي واقاموا المتاريس
في ليلة سكرت بالغناء.

أغنية

في أول ساعات الرؤيا
دخل الشعراء قصائدهم
واقاموا المدن الريفية فى اقصى
أطراف الروح،
وما برحوا يمشون بلاداً وبلاداً
من حيث تجيء الأرض. . . يجيئون
ومن حيث تميد بخطو الشهداء. . . يميدون
ومن حيث يجيء النوم،
يحلّون عباءات البصرة لينام الجند. . .
ويصحون.

«٥»

وللأرض لون احتراقاتنا
نحتويها قرىً. . . وهواءٌ يطارح،
أو سمةٌ لرجال يقومون في الليل،
شمساً تجاورنا في خطوط التهاس.

القاهرة

النار الخضراء

محمد احمد العلي

حلَّ الليـل . . وتيسـر حظ أفضل للجثث ان تُدفن وترقد بسلام أبـدي . . وأوفـر الجثث حظاً وامـلاً تلك المائلة على السفح الرملي الحـاد كالمعلقـة ، ساقـاً واحـدة باتجاه قمة التل الرملي الصغير الذي يرتفـع عن النقـرة تحتـهُ بطـول قامتـين لهذه الجثة أو تزيـد بمقدار ذراع . . ورأسـاً يكـاد يختفي في قعـر الـوادي بين مجموعـة الكثبان حواليـه عنـد تخوم هضبـة الكـرامـة التي تمتـد اعتباراً من هذه التلة الصغـيرة وتتصـاعـد وتتسـع نحو الغرب لتظل كل رؤوس الكثبان وقبل وقت ليس قليلاً من إنحدار الشمس نحو المغيب .

وبعـد تعرض الجثة لقذيفتين متتابعتين منفصلتين بثوان معدودة خلال الايام الثلاثة الماضية ، استقرت بوضع يمكنها اتقاء مزيدٍ من النهش والتقطيع والحرق ، فالهاونات الايرانية ما انفكت تمطر فراشاً واسعاً من الجثث بالقذائف تمزقها وتنثر اجزاءها وتخلطها بطين الدم وقطـع أقمشـة الملابس القـذرة والاشواك والغبار والرمل . . صار الـرأس باتجـاه النقـرة كالقافز الى الماء ، أو كالمسحوب نحو القفص الصـدري ، محشـور بين عيـدان الاشـواك وبنات الطرفاء والحلفاء الجـافـة كالمشـارط الحادة . . بينما تعلقت الساق الواحدة مع الورك وانطرحت بانحدار شديد على صفحة الكثيب الصغير اقصى شمال الارض الحـرام المغطـاة بعباءة من الاجساد المتعتمة والتي دكن لونها وازداد سواداً يومـاً بعـد آخر حتى اليوم الثالث لانكفاء العدو شرق الفكة وعبر نهر دويريج الى عين الخوش .

بدأت الـريـح تحمـل هواءً فاسـداً عفنـاً الى المـواضع الدفاعية العراقية . . رائحة تقلب الامعاء ، وتسبب القيء وتجعل الاستمرار بعمليـات الـدفن اكثر صعوبة واقسى تحملاً . . ويكون مناسباً ان تترك الجثث حتى تفقد رائحتها بالتخشب والجفاف ، وتدفن على ما يبقى منها ، فضلة طعام الثعالب والطيور والزواحف والديدان . . .

كانت الجثة في أول سقوطها قد اتخذت زاوية حاجبة (تدل على أن قديمي ـ قد احتـاط لنفسـه ان لاينحشـر في مجمـوعـة تغـري الـربـاعيـات العـراقيـة التي تتصيـد الموجات وتحصدها . أو إنه لاذ وإنفرد بعد أن هوى صاحبهُ ـ مرداد ـ على بعد خطوات في الأرض المكشـوفـة الضيقـة بالافق لاتتجـاوز كثيراً في الامتداد امام الربيئة الـدفـاعيـة في تخوم الهضبة بين الشرهاني وجم صريم ، وإن تفكيرهُ وشدة حلاة الروح التي أحسها آنئذٍ ، دفع به بلا تردد آن يفرد نفسه ويهذب بها على أمل أن لا يستهوي الرصاص اليه في لحظات تقدر بهلع مذعـور يقفـز عشر خطوات بنطةٍ واحدةٍ يروم استباق رصاصة واحـدة تلحق به وتنشـك العنق وتخـترق الفقرة وتهشمها وتؤدي الى انكفائه على السفح المخفي عن الرصد والرشق ، ويكون قد خاب بوضـع التلة ترسـاً امـامـهُ من زخ الـرصـاص في الـوقت المناسب) وتسبب في اختفاء الجثة عن افراد مجموعة الدفن من اللواء ١٠٨ في يومين (من محاولات عسيرة كالمغامرات الانتحارية لسحب عشرات الاجسـاد من الـوادي الصغـير تحت وابـل القصف الـدائم لفراش الجثث لا تترك متنفسـاً ولا فرصـة مشجعـة للدافنين أن ينقـذوا

الاموات من نتانتهم القاتلة، لولا عثور العريف يوسف على تلك الجثة المنزوية كرذاذ متطاير من ركام بشري هائل يفور ويتناثر بعيداً.. وفي لحظة يأس الدافنين من المواصلة تحت ذلك الوابل المعادي امتثالاً لقرار انتظار سكوت العدو أو جفاف دماء اللحوم، ولولا اعتزام يوسف ان لايدعها فريسة الحشرات والهوام، والاصرار فيما بعد على ما اعتزمهُ وبرجاء شديد من ضابطه الملازم حديد في اليوم الثالث على انتهاء المعركة، وبعد أن مرت عليه ليلة ساخنة مؤرقة أعد فيها خطتهُ المحكمة التي سينفذها رجل واحد دون ان يحس بلهاث الموت) فالجثة على التحديد، نصف الوجه ونصف فروة الرأس الصلعاء مغروسة في الطين.. مثل نصف قوالب صنع الدمى الجبسية.. (ولشدة ارتماء قديمي منتفضاً ناشداً الروح البقاء بتوسلٍ لائب) فقد ارتطمت الجمجمة بعنف بسيقان النباتات المتيبسة الناتئة كالحراب، واخترقت كثافتها بانكسار السيقان أو إنحنائها فوق الرأس العاري من جديد لبعض الوقت قبل أن تستقيم وتعود الى انتصابها ببطء بعد أن تحملت الثقل، وقد سحبت الجثة شبراً الى الاعلى على أثر الاختراق الهائل لقذيفة هاون اصابت الساق اليمنى وخلعتها وطوحت بها الى قمة التلة واحديدا بها وقد أفلحت في الاسفار عن نفسها وعن جثتها المخلوعة منها من لحظة (التفات يوسف ازاء الشرق منسحباً مع فرقة الدفن يائساً لاعناً تلك القنابل ويصفها بالصفاقة وقلة الحياء لأنها تلاحق حتى جنودهم تفتك بهم وتقطعهم وتخلطهم بمستنقع دمائهم وتشعل فيها النيران) إلا تلك الساق المحشورة في الحذاء الساكن على هيئة مخلوق حي منتصب في مشط القدم متجهة برأس الاصابع الى الاعلى كما لو انها موضوعة بترتيب واتجاه (يدعو آخر دفاًن أن لايدع قديمي في العراء).

(في لحظة اختراق الرصاصة فقرة العنق غَصَّ قديمي بجرعة دمٍ صعدت الى فمه وعينيه بسرعة مذهلة غيمت صورة مرداد الذي عثر قبلهُ وانكب وانقلب مستغيثاً بقديمي دافعاً باصابع يمناهُ الخمسة اليهِ في الفضاء فوق عينيهِ المذعورتين اليائستين تشق متوسلة متشبثة بهواء العالم، وقصاراهُ في تلك الاستغاثة أن يفلح في إشارة نخوة رفيقه برعشة الاصابع المستجدية أن يستوقفهُ ليجر جسدهُ المعطوب ولو شبراً عن مطرقة الرباعية المرنانة القارعة ويتجهُ بهِ - حيث حاول قديمي وهو ينطح - الى الوراء أو الجانب الأمين.. وللمرعوب آمال في شبر خارج الجحيم، لكن - قديمي - أكمل نطتهُ مدركاً أن أفضل ما يمكن ان يتاح له وبالحظ الحسن ان يتترسن باحديداب التلة وقد اشتدت وتركزت حلاوة الروح طعماً في كيانه شبه المعدوم الوزن في الهواء وهو ينط.. أو ينفرد بجثته عن جثث الجوار وفي آخر صورة لمرداد وهو يسقط مرصوفاً ثم محشوراً بين الاكوام، وقد أوحى له إنه أصيب قبل الشعور بالالم، لأن وعي قديمي تبله الى حد كبير وحياتهُ كلها تصاغرت في مشهد لقياهُ بصاحبهِ المدفعي مهدي بور قبل يوم واحد من دخوله معمعان الهجوم، واتخذ من الانذار الذي تلقاهُ هزواً من باب الاحتراز في الحديث، في تلك الوقفة في الطريق الذي كان يسلكهُ لواء الحرس ٦٧ الى الهضبة العراقية - بأن بورسيحرق بمدفعه جثتهُ عندما يسقط امام مواضع العراقيين، ويحرم عليه الدفن وهو الذي دفن آلاف الموتى -، اتخذ قديمي من الانذار العابث خوفاً حقيقياً، وكأن المدفعي سيبدأ مهمتهُ التي يدرك قديمي جديتها رغم التعابث الذي يغلف كل الاخبار التي يتناقلها الايرانيون عن تلك الوقائع بكثير من الدهشة الصامته، أدرك قديمي في لحظة السقوط إنه اذا لم يفرد نفسهُ فإنه سيعدم كلية أي أمل يتوفر له بالدفن، هكذا) ومع تناثر الدم وصعوده الى الفم والعين والبقبقة في الحنجرة والبلعوم، كانت ثمة فرصة أخيرة للساقين أن تحملانهُ وتبتعدان به خطوات أخرى توصلانه الى سفح التلة.. وكانت الجثة في إنطراحتها ودورانها حول نفسها ثم إنقذافها في النقرة اسفل التلة مثل الذي يخفي الرأس في سيقان الاشواك والحلفاء وكالداخل غابة كثيفة تضيع على مطارديه سبل اللحاق به قبل أن يركن أخيراً والى الأبد ونصف الجسد مكشوف باتجاه الشرق في مأمن من قذائف مهدي بور (كما تصور قديمي آخر صورة لمدفعية قواته ودع بها الحياة.)

بعد ساعة من انزواء الجثة في ذلك الذي حسبتهُ مأمناً، غرقت بمستنقع من الدم غار في الرمل الذي تحت تجويف الاختراق عند ملامسة العنق للأرض، غار الدم في الرمل بقدر نزول اصبع لشدة الدفق وتأثيرهُ على سطح الرمل الهش ولم ينفذ اكثر بسبب برودة الرمل وميل الدم لسرعة التخثر، فيما اتسعت البقعة على سطح اقل عمقاً تحت الرأس وتحت الكتف اليمنى الى حدود الطين.. بينما تناثرت قطرات كبيرة حمراء قاتمة واضحة متتابعة كالدليل من الجثة الى بعد ثلاث خطوات على الاقل، والصحيح هي دورتين

محورتين للجسد على نفسه منذ الاصابة حتى السكون . . وان الطريق المبقع بالدم يوصل الى قذيفة الـ (آر. بي . جي) التي سقطت من حاملها . . القاذفة تدل على الجثة ، والجثة توصل الى القاذفة بتلك البقع . .

إنصرف عصر الجمعة بعد هذهِ الساعة من الزمن ، وحل أولُ ليلٍ (لقديمي في أرض العراق التي قطع اليها مئات الاميال ، من مقبرة بهشت زهراء في طهران وهو يتقلب بين حسابات من سيعود اليها يدفن من جديد أو ليدفن في الموقع الذي اختارهُ احسن الاختيار في المقبرة له ولأسرته ، وبين مخاوفه التي إنطلقت من عقالها عندما مر لواء الحرس ٦٧ الذي ينتسب اليه ، ببطارية مدفعية ميدان على بعد قريب جداً من الحدود الساخنة والتقى بمهدي بور - رغم الفوضى الهائلة وهدير الدوي الذي يطبق على الآفاق من عين الخوش شمالاً حتى جنانه جنوباً أمام نهر دويريج - ذلك الشاب الامرد الجميل الذي انبت لحيتهُ وتركها على هواها وكذلك شاربهُ ، مشدداً بكلمات فاترة ممرورة توضيحاً لدهشة قديمي بالجو المهلوع الداوي :

- الجثث العائدة من هذا الطريق الذي ستسلكهُ قليلة جداً .

- هل يعني إننا نتقدم ؟ . . سأل قديمي . .

- نحن لا نتقدم . . منذ خمسة أيام . . منذ السبت ونحن هنا .

- ما الذي تعنيهِ إذن ؟

- اخشى أن تكون في ركام الجثث . . إلا اذا حاولت . . . .

- لا ترعبني يا بور . . انني لا أحسن إلا الدفن . .

- وأخشى إننا سنحرق الجثث بهذه المدافع لاخفاء معالمها والتخلص من بلائها القادم . .

ثم ابتسم مهدي بور بريبة وتجرأ على القول : - لعلي لا اخافك اليوم فأقول لك الذي ينفعك .

فأرتعب قديمي وأصفر لون وجهه وتعاركت عضلات سحنته ، لكن (بور) سأله وهو يودعه مخففاً من تصدع صاحبه وهو مُقبلٌ على الولوج في المعمعان ان كان سيفوز بالمسؤولية الاولى (كبير الحفارين) في مقبرة اصفهان الكبرى ، مقبرة المليون ، وسيشرف على حفل افتتاحها الكبير مع رهط من المسؤولين لأنها إنجاز تاريخي للجمهورية ، وعندها سيتخلى عنك النحس وتبلغُ امانيك التي عشت لها ولم تطلها في بهشت زهراء . . ستكون راعياً لمليون ان بقيت بعد موتهم جميعاً . .

قال قديمي وهو يحس بالخطر يفوح من مرارة طعم حديث المدفعي : - ويحك . . أتحرقني في العراء وأنا الذي دفنت جدك وأباك .

ضحك بور وهو يرمق كيس الخبز اليابس المربوط بخيطٍ يتدلى من جانب العجلة التي ستندفع بهم ثم تركن وراء المشاة الى شفير النار بنظرة سريعة كالتي تؤكد عدم جدواها وإن في هذه المبعدة اولى بها وقال : -

سأدعو لك ان تشملك مدافن العراقيين . . إنهم لايتركون جثة في العراء . . اترى هذه الارض التي إنسحبوا منها قبل عام . . انها مدافننا ، لكننا . . .

أسكته قديمي بأشارة ذاوية يائسة من يده . . . وانصرف عنه وهو يفكر بالصراحة القاسية التي يتعمدها صاحبهُ في النصح . . ربما لأنهم عند الحافة ينزعون عن قلوبهم كل أغلفة الرياء والخوف . . ربما يشعر المرء قبل الولوج بالخطر بأنه يمسك بحريته لاول مرة في حياته ! ! .

حل الليل . . هذا الليل ، تماماً عندما كان العريف يوسف قد تهيأ لخوض معركة منفردة مع القذائف المعادية على كثرتها وتركيزها على الارض الحرام ، وتحقق دعاء بور وأمست جثة قديمي اكثر آمالاً في الاندساس بشوق ولهفة بين طيات التراب بعد ثلاثة أيام من سقوطها على الحدود .

*

قوات نصر هدأت في مطلع ليل الجمعة بعد ازاحة غبار المواجهة الطاحنة عند الهضبة التي سميت (الكرامة) وقد إنتزعتها تلك القوات عنوة من الايرانيين الذين ذُبحوا على الهضبة وفي اوديتها حتى دويريج ونزولاً الى الفكة ، وانفرشوا على الرمال مثل طلاء الصبغ القاتم ، وكما يحدث لكل القوات الضاربة التي تجهز على هجمات العدو الواسعة من طغيان فادحٍ للفرحة وهي تطيش في ارجاء البلاد وكل الدنيا وعلى مدى سنوات الحرب الثلاث فإن فوران الغبطة والنشوة مع استهلاك الساعات القادمة يهبط وقد ذابت في الدماء وإنسابت وتوزعت في ملايين العروق ، لتتصاعد في الرجال هناك على الحافة هموم جديدة سريعة الوثوب امام العين وفي رغوة الانتشاء بالنصر ، فالقوات التي ذبحت قطيعاً من البشر

عليها أيضاً أن تدفنها. وبأنفسهم. . ولأن العريف يوسف أحد القائمين المهرة على الرباعية الشهيرة في الفوج فإنه كان أشد فرقة الدفن - التي تكلفت فجر اليوم التالي بقيادة الملازم عزاوي - اهتماماً بالدفن والذي يسبب ارهاقاً يقل عن المواجع التي لايتحملها الجميع بصبر واحد.

*

تأمل يوسف زجاجة دواء السعال، وأجرى فحصاً باغماضة عين واحدة وتقريب الأخرى من فوهة الزجاجة الصغيرة للبحث عن آخر قطرة ماء لاصقة بجدار باطنها بعد غسلها ووضعها - الرأس باتجاه الريح القادمة من مدينة العمارة لتجفيفها - حشراً بين اكياس الرمل في فجوة صغيرة (ربما تهشمت زجاجة أبي بين ركام سقف البيت الساقط المطبق على ما تحتهُ. . لم أسأل عنها مع إن الراعي أكد لي إنه قد نفع أبي دواء السعال).

استهلكت فرقة الدفن في اليوم الاول كل زجاجات المشروبات الغازية وبعض زجاجات عصير الفواكه بدقتها قرب رؤوس الجثث محكمة الفوهات على وريقة صغيرة كُتبت فيها كل ما يتيسر في جيوب القتلى من شواهد ودلالات، أو ما خطوهُ بالاصباغ وخاصة الحمراء على بدلاتهم في الصدر والظهر من اسماء واعمار وعناوين مساكن وأوصاف عمل وفصائل الدم وأرقام الوحدات والفرق. . وكل الذي سيكون في يومٍ من الايام أثمن ما تتمنى الأسر والآباء ان تعثر عليه لتمييز ابنائهم في المقبرة الجماعية التي شغلت رقعة طولية واسعة حددت تقريباً حدود اقتراب الجيشين بكثباناتٍ صغيرة وبروزات ترابية لا ترتفع اكثر من قدمٍ واحد. . (قديمي لم يشملهُ الدفن في اليوم الاول كما لم يشمل مئات آخرين، لكنهُ يتميز عنهم إنه خارج الركام الذي مزقتهُ الرباعية وحقول الالغام). قبور غزاة عاثري الحظ، يدفنون معهم اسرارهم ومواجع قلوبهم لحظة سقوطهم مستسلمين لقدر واحد يجمع في هوله الذي دفعهُ غلة وعذابات مجده الشائه الواهي كاندفاعة النحل لموقد النار، ويجمع الذي سبق الى ساحة اعدام كونية اغمض فيها عينيه وأخذ موقف الابتهال لحظة ثم غاب عن الوعي. (وتجمعت بعوضات على مستنقع دم قديمي، ولما زادت الى الآلاف تحشدت حول العنق والوجه العاري. . كان الدم ما يزال سيالاً بعض الشيء تحت الجلد، وللبعوض قدرة هائلة على سحب الدماء من خرطومها المجوف الدقيق. . إنها مأدبة مريعة على رجل خصص لنفسه قبرا يأويه في أجود مكان بين القبور.)

مثلما تنفر الخيل وتزنخر وتبحث بحوافرها الارض في سورة الجيشان، فقد هدرت في الصباح الشفلات وهي تندفع وتتراجع دؤوبة لتنجز حفراً كافية قبل انَ ترَصد وتصاب. . في الوادي قبالة الهضبة دس (شفل) مهمازهُ في التراب ورفع لقمتهُ وتقهقر مشرئباً للقمة الكبيرة التي انتزعها من سطح الارض كأنه يقدر مساحة الفجوة التي تخلفت عن النهشة المريعة. . وكم ترى تلم تلك الفجوة من هذه الجثث التي ترصف واحدة جنب الأخرى على باطن الحفرة. . وتظافرت معهُ المجارف والمعاول. . وحالما يرجع الشفل وينزوي على نقاط مختلفة ومتغيرة بين محاولة وأخرى تفادياً من هاونات العدو التي كانت ترشق مساحة تتحدد على الدوام بالارض الحرام وحافات الهضبة، فإن المجارف تنشط تواً في أيدي الجنود فتنحت جدران الحفر أو توصل حفرة باخرى أو توسع ضلعاً وتعمق سطحاً اكثر علواً، وعندها تتهيأ مساحات تكفي بضعة عشرات، فتأتي مسرعة مجموعة أخرى وهي تحمل بالنقالات تلك الجثث التي انقسمت أو تهرأت وتداعت المفاصل بين جزء وآخر منها. . المحترقة والمتبعثرة. . أما الجثث التي إحتفظت بهيئتها فإنها تجر بسرعة على فراش ساطع لامع من الرمل المموج بكثبان آثار الاقدام وشريط العجلات وسرف الدبابات التي ثارت وتناحرت وتقافزت عليها منذ اسبوع في مطحنة صاخبة لم تغادر موقعها شبراً واحداً حتى تهافت الغزاة وتمزقوا وغطوا الوديان والمسارب والمستنقعات. (أشد البعوض فتكاً هو الذي يقطن المستنقعات، إنه بحجم الذباب طويل السيقان، طويل الخراطيم الحادة والنفادة، وكان نصيب قديمي افواجاً كبيرة من هذا البعوض الشرس لأن رأسهُ يكاد يختفي في حافة النقرة الرطبة).

كانت الجثث المتكاملة وشبه المتكاملة تقل كلما مر الوقت وزاد القصف. . والجثة التي تساق الى المقبرة كالتي جاء دورها بالحرية. . كان الدفانون يشعرون بأنها لابد وقد وافاها حظ حسن بالفوز بغطاء التراب. . إنها تماماً كالتي وصلت نهاية شوط السباق دون الوقوع في الطريق طعماً لنار القذائف التي كانت ما أن تهوي في الركام حتى ترتفع سحابات بيض ملتوية من الدخان في الفضاء ينمحي لونها بعد قليل في فيض ضوء النهار. كان المدفعي الايراني

يرى ذلك بالمرصد القريب، وكانت مخاوف قديمي من جدية مهدي بور في محلها تماماً. فإذا أصيب قديمي فإنما يصاب بالقذائف الطائشة عن الركام المرصود. وهكذا مر اليوم الاول دون أن يعكر شيء ما فعاليات الذباب والبعوض حتى تكالب النمل الشديد الشم والذي يتفوق على البعوض بالمقدرة على النفاذ بين ملابس قديمي وجلده، وهكذا دخل حتى في جوربه وغار الى اصابع قدميه في الحذاء.

وعندما تصل الجثث بالنقالات، أو السحب مربوطة بالمناديل والحبال واجزاء الملابس مجترحة الرمل يخلفها أثرها الطويل كالساقية الى المقبرة، يتواثب نحوها أفرادٌ اكثر دراية في القراءة واقرب تفهماً للمعلومات التي تعتمدها ادارة العدو العسكرية عن افرادهم. وتسعى الايدي والاصابع بخفة في الجيوب والرقاب والظهور لجمع الدلالات من صور وهويات وأوراق وعلامات أخرى. وهؤلاء الافراد سبقوا الجميع للف رؤوسهم بالكوفيات اتقاء بواعث الروائح الاولى، وبعضهم ازداد احترازاً فلف اصابعه بقطعة قماش ان لم يجد كفاً واقياً من الجلد. كانت بعض الاجساد قد باتت عدة ايام في الوادي قبل ان تنتهي المعركة عندما ظفرت بها الالغام، وبعضها شويت على النصف، والنصف الباقي يحبس دماً لقطن من حرارة الاشتعال المجاور لم يكن يُميِّز جنود فحص المعلومات عن بعضهم سوى اصواتهم بالأحاديث الضرورية المتبادلة التي تند عن كتلهم الملفوفة الصامتة التي تتحرك كأنها آلات متشابهة من جثة الى جثة لتنتهي مهماتهم دائماً عند دس الاوراق في فوهة الزجاجة واغلاق رأسها بغطاء مستعمل عتيق أو خرقة ثم وضعها منتصبة عند رأس الجثة، لتكون مستعدة للمجموعة الاخيرة التي تقرأ سورة الفاتحة وبعض الدعاء على عجل، بصوت أو بهمس وتدسها في الحفر وتواريها التراب.

في اليوم التالي تزايدت المصاعب. لقد جرح الجنود بالشظايا وفترت همتهم بالعمل (وحط غراب حالك السواد على التلة الصغيرة وفيه ذلك الحذر الشديد يتفحص المأدبة العريضة التي تكفي غربان الارض جميعاً، إلا إنه كان شرساً مغتبطاً بانفراج ذلك المنظر المترامي امام حدقتي عينيه... إذا كان هو الغراب الوحيد فذلك لأن الطيور ارتعبت من هول المعارك وشدة النيران والدوي، وإنها لا تعود بيسر إلا تلك التي تسكن المغارات والملاذات في ثنايا وزوايا المرتفعات كالصقور والبوم. ولأن الدخان كان يرتفع خفيفاً هنا وهناك في الوادي فقد تباطأ الغراب في اتخاذ القرار بمداهمة الجثث عندما فترت قليلاً فرقة الدفن، إلا انه رأى قديمي في ذلك الأمان والانزواء الكافي فتساقط عليه فوراً واستكشف الجثة بتنقل بارع لعينيه هنا وهناك... من أين يبدأ؟).

وتناقص عدد الجثث التي كان محتملاً جداً إنها ستدفن منفردة لاكتمالها وهي جاثمة في الوادي غير إنها تمزقت وإختلطت ببعضها. ففي الوقت الذي تابعت مراصد العدو لفرقة الدفن لتنال منها، كانت الاجساد تتعرض لمزيد من التقطيع والعجن وانديـاف اللحوم والدماء بالطين ورماد الحرائق وبقايا خرق الملابس.... والجثث في العمق من حافة الارض الحرام والتي تشجع بعد الدافنين على سحبها تقل وتندر حتى سأم الملازم عزاوي، ذلك العناد المخزي من العدو بمنعهم من دفن قتلاهم في اماكن سقوطهم على الاقل يتصور ان ينطمر كل الوادي بغطاءٍ عالٍ من التراب، ان لم يكن بالوسع بذل المزيد من الجهد لضمها للمقبرة التي حُددت بالدعامات الحديدية من جهاتها المختلفة وباللائحة المعدنية البيضاء في أول الطريق الترابي المنساب غرباً والتي خط عليها بالبوية الزرقاء «مقبرة القتلى الايرانيين في معركة الفكة نيسان ١٩٨٣».

ليس السخط وحدهُ الذي استبد بالدافنين ولكنهم في الواقع قد أتوا على كل الزجاجات والعلب المعدنية الفارغة الصدئه في كل منطقة الحجابات والدفاعات الامامية وصعب عليهم البحث عن المزيد، وكانت الشفلات التي غطت بالتراب على عمق ثلاث اقدام على الاقل هياكل معدومة المعالم قد واصلت عملها بتراخٍ في الشوط الأخير المرهق لجنود المعاول الذين أحسوا بالامتنان لسواق الشفلات أن تنقذهم من الحافات القريبة المتفسخة. وويل من ريح الشرق لو هبت مع هذا الغلاف النتن الذي يغطي مساحات هائلة تضم عشرات الآلاف من تحشدات القوات المدافعة، وهذا تكرار إقامة الصلوات وبث خالص الدعاء بانزال رحمة الله على خلقه جميعاً، وبتوتر يزيد فتوراً بقدر الايحاءات المنثالة على الكثير منهم، إن اجساد الشهداء العراقيين لم تترك في العراء فحسب في البسيتين ولكن الاعداء مثلوا بها ووطأوها بسرف الدبابات. ربما كان ذات الشعور وصل الى الملازم عزاوي كالانتقال المقفل بسلك

الهاتف من ذهن الى ذهن، وهكذا أمر فرقة الدفن أن تعوذ عصر ذلك اليوم. . الصحيح أن أحد الجنود نبه ضابطه ان العدو لا يفعل أي قدر من الجهد لسحب قتلاه مما هم في حدود الامكانات المتوفرة لديهم. . واختلجت عينا الشاب الاسمر وقال غاضباً: - الى الغد. . لو كفوا عن القصف!

كان يجوز للعريف يوسف وقد أرهقهُ التعب الشديد - وهو من مجموعة سحب الجثث وهي اخطر المجموعات - ان يتداعى مثل خرقة ويغط في نوم عميق لا تزعزعه حتى كوابيس رؤى تلك الكيانات الآدمية المعطوبة النتنة ولا تقززهُ وهي بأوضاع وحالات وانطراحات شتى تحكي كثيراً من آخر صور حركتهم بما كانوا يحملونهُ من خبث واندفاع، أو هلع وخوف لا ينجي أحداً من حومة عاصفة مدمرة. . في خضم ذلك كلهُ عاد الشغيل من العمل وحمد الله واستغفرهُ ولعن كل غاشم وآثم ومعتد الى يوم الدين، وقد خلصت الساعات الطوال المضنية الى الرضا عن نفسه حتى لو أستعفاها من الاشتراك في اليوم التالي حيث تستلم وجبة أخرى من جنود الفوج تلك المهمة حتى انجازها تحت كل المصاعب.

ورغم انه يدرك ان فرقة اليوم التالي اكثر عرضة للمخاطر من فرقة الامس إلا إنه إنضم اليهم من جديد. . فالعدو قد ضبط استمكانهم وزاد غيضاً على غيض الامس، فوق المجالدة العتيدة التي يحتاجها اصحاب المهمة لضبط الامعاء أن تقلب بالاشمئزاز وتلفظ طعامها وفوق ما يقلق الذين يعرفون خطورة التفسخ على صحة الدافنين عن قرب. . وكان عسيراً حقاً عليهم أيضاً ان يميزوا أحداً. . لكن الذي ادهش يوسف ان لحم البشر يغري النار مثل قش القمح. . قال له رفيقه لازالة الدهشة: إنه الشحم. . الزيت. . الزيت هو النفط في جسم الانسان. . وهذه المداخن التي تتصاعد بيضاء من تجاويف الجثث هنا وهناك ثم تتحول الى سحب سوداء هي تماماً مثل مداخن احتراق النفط الاسود في المحارق. . أنظر. !!

لكن يوسفَ شم رائحة نفاذة صرفتهُ عن النظر وقد تكدست صور مرعبة كثيرة في عينيه منذ بداية الهجوم. . رائحة شواء، هي بخار عضلات وعظام آدمية، فشعر باعتصار عضلات القلب بخفقة ألم مثل الوسوسة المشؤومة أن تندفع الى انوفهم ورئاتهم اجزاء من هذه الجيف لتختلط بعد حين في دمائهم. . كان البعض يردد حزيناً «لاحول ولا قوة إلا بالله». واندفعوا لتخطي كآبتهم واندساس في عزيمتهم بالمواصلة، وهبت ذرات كثيرة من الرمال من استقرارها على الارض بريح قوية الى الوجوه ودخلت بعض العيون فآلمتها واحرقتها وأحمرت الاجفان وفوق العيون. . بعضهم آلمتهم اشد من شظايا القصف إلا ان آمر مجموعة الدفن الجديدة الملازم حديد الاشيب الشعر قال لجنوده - وكان ذلك مما أفرح يوسف وعزز اصرارهُ الداخلي المشوب بالمخاوف المتنوعة - (بعد أن سقط الاعداء صاروا مثل أي إنسان جار يموت وعلينا أن نعيدهُ الى الارض. . طيات التراب تصير أمنية عزيزة للاموات. . هذا هو قانون الله بالحياة الدنيا. . ولكن اكتبوا في اوراق كل جثة اننا انتصرنا عليهم ودحرنا غزوتهم. . .).

غير أن اشتداد القصف ورعونتهُ الغريبة اصابت الشغل فأنسحب على الفور وآلت الى اتخاذ قرار الانتظار أياماً أخرى درءاً لأضرار أخرى ومخاطر الهواء الفاسد الموبوء الملوث، واعتصم الدافنون في ذواتهم بالأمل بأن الريح والامطار النيسانية ستأخذ أو تغسل نتانة الاجساد بعد أيام قلائل وعندها يمكن دفنها على ما يتبقى منها فضلة نهش الطيور والافاعي والثعالب والديدان والبعوض والصقور والغربان. .

بينما كانت مجموعة سحب الجثث تتراجع وتكف حانقة لأنها لن تعثر على جثة متكاملة لسحبها من ذلك الخليط المداف، كان يوسف لتلك الساعة يستطيع ان يحتفظ بزجاجة دواء سعاله دون أن يفكر بالتفريط بها على قديمي الذي عثر عليه متفرداً وهو يغادر وادي الجثث ويتسلق الهضبة في طرق عرضية متباعدة تفادياً من اذى القصف ضمن شعور ينتاب الجنود بسلوك طريق لمَّ هدفاً ولو للحظات. . قرب تلة صغيرة ينتصب على سطحها وعلى مرآى العين للمار قربها ساق بقدم في حذاء عسكري أسود كبير مائل في الرمل كالشيء يشير الى مواجع الانسانية في عيون المارة، ويفتح الطريق ليوسف نحو قديمي. . إنهُ لشيء فضيع. . .

*

وضع قنينة دواء السعال الفارغة امامهُ على قاعدتها كالمنتصر على وسوسة النفس ومخاوفها بطريقة وضع قدح الشاي في الصحن بسقطة من علو انملتين لسماع طقة نشوانة ترافقها صدور خلاصه قرار مثل الهزة في الجسد (سأدفن قديمي وليحدث ما يحدث) ومثلما

ينتاب رامي قدح الشاي دون كسره من راحة ومسرة صغيرة فقد أسعدهُ اصرارهُ وعيناه تجوسان الزجاجة البنية اللون والوحيدة في الدفاعات الأمامية والحجابات، ان قديمي (باذن الله مدفون هذه الليلة).

طوى اوراق قديمي على طية صاحبها أول مرة يوم وضعها في جيبه الايسر. طواها كالاسطوانة الصغيرة ودسها بفوهة القنينة ثم ضربها بطرف انملة سبابته فسقطت في الجوف الاوسع فتفتحت للفة وتحررت من انكماشها مستعيدة طيبتها الاولى. آنئذٍ صار يوسف أبعد كثيراً من ارهاق الساعات الماضية (دفنا أسمك في الزجاجة وسندفنك ياحفار القبور فأصبر على تقريع اصحابك حتى الليل). وكانت محتويات القنينة الزجاجية رسالة لم يفهم منها غير بضع كلمات متناثرة ذات رسم عربي وايحاء بالفراق ومشط بلاستيكي أزرق صغير، وصورة لكف مملوءه بالتعاويذ، وصورة أخرى مقتطعة من مجلة لأمرأة جميلة، وهوية عمل اهدت يوسف الى ان هذا الذي كان ساقهُ دليلهُ اليه إنما هو «ميرزا قديمي، مواليد ٩٤٥، من لواء الحرس ٦٧، عامل حفار في مقبرة بهشت زهراء في طهران.».

أوعز آمر الفوج الثالث للملازم حديد، والقذائف تنهمر (إنهم يدركون خلو المكان منا. اذن فهم يحرقون جنودهم. إنسحبوا.) فكر يوسف (قاتل الافعى عندنا يدفنها بيديه) وعندما نشر الاوراق التي استلها من الجثة أمامهُ واستهدى بالعارفين لغة فارس وقالوا له ان - قديمي - حفار قبور، وكان عزيف القصف ما يزال سادراً والمخاطر صارت مؤكدة. إنتفض (يدفن الناس و لاأحد يدفن سوءته؟) وتملى وجه المرأة. (كوني من تكونين لقديمي. ساحفظهُ لك لتنقلي عظامهُ الى بهشت زهراء لو شئت) ثم واصل البحث في الصورة التي إنطبعت لبرهة في ذهنة، وتابع رؤويتها وهي داخل الزجاجة كالسجينة. هل كان يجب ان تحتوي الزجاجة حتى تلك المرأة المجهولة؟ في قرية «العباسيات» تهشمت زجاجة دواء أبيه. إختلطت الاصوات، صياح وعويل وخشخشة عظام وأخشاب، ونثار احجار الحيطان وقرقعة السقف. ورغم ان دواء السعال نفع مع الشيخ العجوز أبي يوسف إلا ان قذيفة المدفع الآتية من خلف الحدود وحاذت جبال حمرين ونزلت على تلال العباسيات التي تشرف على سهل مندلي قد أودت بالأب المريض في فجر يوم تموزي لا يبعد كثيراً عن قرار عودة القوات العراقية الى الحدود. قرية العباسيات سجلت ذلك اليوم الحادث الثاني في حياتها. الاول راحت ضحيتهُ زريبة وبقرة وقطرات قليلة من الدم من ظاهر كف امرأة كانت تلازم بقرتها، بعدها طارد الجيش المعتدين وأبعدوهم عامين عن اتيان مثل ذلك الفعل الشائن. اما القصف الثاني فقد تناثرت اعداد كبيرة من القنابل في التلال والقرى الحدودية استقبلت بامتعاض وحنق، وأشاعت جواً هلعاً في نومة الصبح الصيفية للعباسيات وقررت الدولة يوم ذاك اخلاءها من سكانها إلا أبا يوسف الذي دفنتهُ باحتفال مهيب صاخب بينما كان ولدهُ في الطيب يبحث لأبيهِ عن أسماء أشهر الاطباء في داء السعال.

وعاد ينظر لزجاجة دوائه. هل ورث السعال عن أبيه؟ ليس الامر كذلك بالمعنى الدقيق. إنها حساسية في القصبات (أما أبي فقد مات بالقصف وليس بالسعال، ثم ان الراعي الذي اعترضني بالطريق لتحيتي أكد على ان الدواء كان نافعاً.). بحث عن زجاجة لدفنها مع قديمي فخاب، وعن صفحة معلبة ففشل من جديد. نفدت كل الزجاجات والصفائح من عموم المكان.

ووقعت عيناهُ على دواء سعاله الذي لازمهُ الاسبوعين الماضيين. هواء أول الربيع وهجوم العدو على الفكة منعاهُ من السيطرة على السعال. إنتابهُ السعال كأنهُ مُهاجٌ ومثار من هاجس فراغ الزجاجة وإنه يفرط بها وبصحته. وذهب وعاد وحدج الزجاجة. ودار وسأل، واقترب من الزجاجة، وكثر سعالهُ، وفكر (إنها آخر السعالات، هذا الرجل استقبل جثث الألاف، حفر لها وكفنها ودسها في التراب وبنى عليها اضرحة من الدعامات الاسمنتية العالية التي ترى من خلف سور المقبرة. لقد دفن عشرات الآلاف من جنودهم في مقبرته فهل كان يسخط أو يلعن الحرب؟) إرتد يوسف منكمشاً عن الزجاجة بعيداً. كل حالات الموت محتملة لرجل عجوز كأبيه إلا أن يتهدم السقف عليه بقذيفة مدفع عمياء وعلى بعد اميال كثيرة من العباسيات. لا تتفتت تلك الذكريات، ولا تتشتت اللوعة، ولا يتخافت الاضطرام بسبب ان الأب كان عجوزاً وقديمي شاباً. ولا لأنهُ أباد العشرات برباعيته لوحده عندما قتلت موجة القصف الصباحي يوم ذاك رجلاً واحداً فقط، مريضاً هاجعاً متمتعاً بصباح ندي. ولا لأنهم يرضون ذلك

لأنفسهم ولا يرضاهُ هو لنفسه . . وأخيراً حدث نفسهُ بأن قديمي الحفار ليس افضل من أي قتيل آخر (اذا كان يدعو ربهُ ويفرح بانهمار الجثث الهائلة العدد غب ملاحمنا معهم، ويستعد لاستلاب اكبر قدر من الريح) وهذا ما يزيد حرقة حنجرته الملتهبة ويبعث سعالها، ويمتعض يوسف ويعدل عن استخدام الزجاجة ليحتفظ بالدواء . . لولا إنه إستعاذ بالله من الشيطان الرجيم، وغامت عيناهُ بضباب قاتم يلوح في افق بعيد مترامٍ داخل النفس يجعلهُ صغيراً ازاء ضعفه العارض ومتصاغراً كالعصفور البليل المهيض الجناح . . كانت الجثة أول رؤياه لها (ياربي . . إنه منظر فظيع يهتز له الوجدان بهلع . . قد يقاوم الانسان الجنون، وقد يتفادى البكاء مرة واحدة ولا ينقطع أبداً، وقد يتغلب على القيء والاغماء، وقد يصرخ بالويل والثبور فيشق الفضاء الى العرش، أن الناس عبيدك يارب، ويوم جاءوا الى الحياة جاءوا مردة رقاق ابرياء، وليسوا كقديمي المبطوش ككيس من فضلات مسالخ الاغنام والابقار . . كتلة تسودت بغطاء من النمل تسعى وتنتقل وتأخذ من أي مكان تمر به فتذهب وتعود، حتى اذا هفهف الغراب الاسود الحالك على ارتفاع شبر من مهبطه على الخاصرة تناثر وتساقط النمل الذي كان سادراً خفيف الحركة، جراء خفقة هواء الجناح . . اما التي نشبت اقدامها الصغيرة في الجلد الرخو وتشبثت بمكانها فإنها بانت لتفردها ساكنة أو ملتصقة حتى تنجلي خفقة الهواء ويحط الغراب ينبش في البطن فتعود موجات النمل تتدافع في ذات المكان بهمة أكبر . . لقد فتح الغراب فجوة أخرى في الجلد الذي كان يكيس بشراً بداخله . . أما الآن فقديمي مثل البيت الخرب الذي تهدم من الاطراف وتكشف للأنواء . . قد . . وقد . . وقد يغالب الانسان تلك الفضاعات المقرفة المؤسية بالصد عنها وبالبعاد عن مبعث نتانتها ونسيان صورتها، وانتظار الرياح والامطار تبعدها وتقذف بها . . ولكن لماذا تفردت هذه الجثة؟ واذا احترقت كل الجثث وكز لحمها وطقت عظامها وتبخر زيتها وكان ذلك إيذاناً أكيداً بأن فرقة الدفن لن تحصل - لو حاولت - على جثة واحدة متكاملة من ترقيع وترتيب عشرين جثة . . وإذا تحول كل اولئك البشر الى وقود فرن كبير فإن قديمي ما يزال يحتفظ باكتمال هيئته وتفرد عن الركام) ولكنهُ لم يقدر إنه لو جزعت فرقة الدفن واستحدى يوسف لارهاق ذكرياته لتفتت نتفاً تحت وقع اسنان الضواري والجوارح وتسرب عبر خراطيم آلاف البعوض، وتتمزق فيه ثغرات منقار الغراب الذي اتسم بالقسوة الشديدة فقد كان الطير ينوي بمحاولات النهش ثم سحب الجسد الى الوراء خافقاً بجناحيه على الارض مُبتغياً الاتزان ليجذب أشد وأشد ان يسحب امعاءهُ مثل الحبل خارج الجسد خطوات وخطوات . . رغبة في الطير لا أحد يعرفها مطلقاً . . وفكر يوسف ان كل ذلك يحدث في تصور إنه معزول متفرد كامل الهيئة يُسقط بعض أسباب وجزع وانسحاب فرقة الدفن، وقال لرفاقه: - اذا كنا لا نستطيع ان نفعل لهؤلاء، فإننا نستطيع ان نسحب هذه الجثة . .

ولم ينتظر جواباً للمتعبين الحانقين وهم يتحاشون أن تصيبهم القنابل بأذىً فادح، وتلكأ ثم اقترب من قديمي الذي غزاهُ البعوض والدود . . تردد ثم إرتد، ثم كرَّ عليه وجعل يضرب الجثة بخرقة ملابس يزيح الدود عن صدره ولمس جيبه الايسر، وبخفة وسرعة انتزع اوراقهُ كلها مطوية في محفظة جلدية سوداء، وكان أن زاد دهشة وهوساً بالذي قدر عليه أن يفعل مع حلول الليل، ان قديمي كان دفاناً سيفتت على الارض لا يجد من يدفنهُ . .

رفع يوسف القنينة الى فمه وبوازع خفي من استشراس الداء لأيام أخرى قبل الحصول على دواء جديد، أخذ جرعة كبيرة فوق المقدر منها ثم نكس رأسها وادلق باقي دواء سعاله وهو فارغ الفؤاد (شيعت ودفنت العباسيات أبي بأبهى احتفال وأروع مأتم . . أما قديمي . . . .)

الظلام مثل المهماز يدفع يوسف الى حافة الهضبة . . واصوات الدوي بدأت تتفرد وتقرع في ذهنه بايقاع مؤلم . . لأول مرة يصيخ للقصف ليتبين اتجاههُ ونوعه . . (كم هدروا من القذائف بلا جدوى؟ كلها تقريباً وقعت على جنودهم . . أيطلبوننا نحن حقاً؟). الزجاجة المغلقة على دلائل وامارات قديمي في جيبه . . كانت يوم اخذها من الطبابة مجرد سائل سيشرب وينفد بعد أيام، لكنها اليوم ثقيلة كأنها تحوي قديمي وأمرأة جميلة، ينفشان في الزجاجة كما لو ينفش توأم في بطن حبلى ثقيلة البطن . . الجهة التي بها الجيب تكاد تميل، وعندما يتذكر هيئة قديمي الجانبية ورأسهُ الحاسر بسكونه الابدي يتخفف إلا من تصور ارتياع امرأة وحيدة في سجن زجاجي . .

وحمل يوسف حبلاً ومجرفةً، وقرر أن يحفر أولاً. . كانت المقبرة مكشوفة الغطاء تحت وابل اشعة كابية رمادية كأنها مرت بنهر مخضوضر الماء وجاءت من مسافة بعيدة. . هل هي اشعة القمر.؟ ليس كذلك، فهو لا يدري إن كان القمر بازغاً ولكنهُ مخبوء بالغيوم المطبقة على الأفق. . إنها ذيول متسربلة من اشعة تصعد من بطن الوادي، إمتعض وضيقّ عينيه (هل أصابوا القتلى مرة أخرى. . لقد إنسحب الدافنون؟) وعند أقرب نقطة باتجاه قديمي من ضلع المقبرة الشرقي ـ لتقصير مسافة سحب الجثة ـ رمى الحبل ونظر الارض والمجرفة في يده يقيسُ ويجدد. . (قديمي طويل غليظ. . والبقعة الرمليّة الرخوة ستعينني على حفر قبر مناسب). وبدأ العمل. . ثمة بريق كابٍ يضرب الذرات التي تنثرها المجرفة بعيداً عن الحفرة فتبدو كالبلورة الملونة. . رفع رأسهُ تجاه الوادي. . اذا دار عشرين خطوة على الاقل سيشرف تماماً على الارض الحرام ويقتل فضوله ويجهز على وساوسه فليستطلع. . رمى المجرفة في الحفرة وتحرك صوب الوادي، قدماه تميلان باتجاه الشمال الشرقي حيث عليه أن يمر به عندما يجلب الجثة. . وأحس ان الدخول وحيداً في ملكوت الظلام المشبع بارواح الموتى مجازفة تستلزم فؤاداً حديداً يحاوص كالذئب يطرد المخاوف، إلا القذائف لايقوى على ردها تحت اصرارهم العجيب. . وهالهُ منظر الوادي في أول نقطة أشرف فيها على المنخفض. . كتل خضراء براقة. . ركامات متناثرة يتصاعد منها لهب أخضر لا يرتفع إلا قدماً ثم يتحول الى دخان ابيض يتكتل مثل حلل الغيوم الصيفية. . نار خضراء تخرج كالاكتشاف الجديد في انواع اللهب الذي يعرف منهُ الاحمر والاصفر والازرق في المشاعل والفوانيس وكور الطابوق ومنافخ الحدادين وحرائق النباتات المختلفة. . الوان من النار ينتهي اللهب فيها الى اللون الاصفر الفاقع المحمر. . إلا هذه اللهبة الخضراء التي تنتهي رمادية وتشع فضية وتندس أشعتها في مختلف الاتجاهات معلولة كابيه لكنها لاتجعل المكان غارقاً بتلك الظلمة المتخيلة تحت سقف من الغيم الاسود الذي يشرب كل ضياء النجوم. . (يارب. . ما هذه النار. . هل هي قنابل من نوع جديد؟ لكنها لا تدوي. . إنها تتصاعد بتؤدة ودخانها ابيض يرتفع في كثافة الظلام فيسود. . وإنها ذات رائحة. . ياللفضاعة. . إنها رائحة لحوم. .) وادار ظهره للوادي، وكمم فمهُ، وأغلق انفهُ بعض الوقت كما لو كان يستطيع ذلك حتى النهاية. . لم تكن نتانة وجيفة بقدر ما هي رائحة شواء مرعبة. ولم يغالب امعاءهُ فتقيأ. . قذف ملء حفنة من قيء، ثم شعر بالالم الشديد يجتاحهُ ويركعهُ على ركبتيه ليلفظ حفنة أخرى. . لقد تعطن انفهُ وتبلد احساسهُ بالشم فارتاح ومسح دموعاً ملأت العين. . (دموع حقيقية أو ماء العين تخرجهُ الروائح الحادة). وعاد بطريقه واجتاز حفرة القبر الصغيرة. . وبدلاً من قرار رفع المجرفة والحبل والعودة بهما، وجد نفسهُ ثانية في الحفرة ينبش التراب بسرعة. . لقد خرج صدرهُ ولا يمكن الاستخذاء والتقهقر. . وجعل يضرب بالمجرفة وينشر خارج النقرة (الزيت، الشحم نفط الجسد) ثم جعل صوتهُ ينبجس من اعماق كيانه ومن مجاهل بعيدة تأتي به حنجرتهُ مخروشاً حزيناً ملتاعاً (شحم الجسد نفط الجسد!) ونثر الذرات باتجاه الضوء فقدحت الاشعاعات (شحم. . . !) وكانت الومضات متقاطعة الاتجاهات حسب اصطدامها بالذرات البلورية (تعط. . حتى جسم الانسان مليء بعيون من النفط. . واذا نضب نفط الارض سيقاتلنا اعداؤنا على نفط أجسادنا سينقبون في الجلود ويتنافسون على الامكنة الفنية. . لكنهُ كيان الانسان. . المخلوق الكريم. . . ؟) وتوقف عن الحفر، واراح اليتهُ على الحافة وشعر برأسه الثقيل يميل الى صدره. . هل تحملّ الرأس بشيء لا يدرك حجمهُ ومعناه؟ ودوت قذيفة. . ربما كانت بعيدة عنه بعض الشيء لكنها طرقت صماخ اذنه بشدة فارتعب وانتبه. . تفحص النقرة. . كان دمهُ في جسمهِ يتواثب لانهاء ما بدأ به، لذلك قدر سريعاً ان الحفرة تكفي قديمي. . وماذا كان قد بقي من قديمي؟.

الواقع، ان شيئاً كثيراً من دمه وامعائه ولين عضلاته قد تفرقت على البعوض والديدان والغراب الوحيد، لكن يوسف وهو يقترب من الجثة التي تبين إنها انكفأت على الوجه قد نقصت ما لايقل عن كيلو غرام كامل من اللحم من موضع واحد. . لقد داهم قديمي مع الغروب ثعلبٌ ونهش فردة اليته نهشة كبيرة جعلته بلا فردة تقريباً. . وقلص يوسف آليته هو بلا وعي منهُ. . (ايها الماكر ماذا فعلت؟ في العباسيات الثعالب سريعة يقول أبي رحمهُ الله، اسرع من الكلاب التي تطاردها من أجلنا، وهذه نهشة مسروع مفزوع، والثعالب تركض لنفسها، وربما اخافها دوي مفاجىء. . ولكن

هل تعرف الثعالب الرجل وهو حي فتخشاه وتداهمه وهو ميت . . ام إنها تعرف الاعداء؟ . . الاضواء تلتف من خلف ظهره . . النار الخضراء صورة أبدية ولهيب مصنوع أو مرسوم في النفس منذ هنيهة والى الأبد . . لن يذوي اللهب مهما تراقص واستهلك الزيت إنطفأ . . لاتنمحي الصورة . . ولا يتبدل اللون . . وربما سمع هسيس احتراق اللحم، إنه صوت متكسر تكسيراً ناعم التموج ينداف في النفس مثل اختلاط نثارة الزجاج بفوران الدم في القلب . . إنه ألم جديد يصرخ ويجأر في الاعماق . . والتفت الى الوادي، صفعته ذات المشاهد . . الفقاعات المتناثرة الناتئه من الارض تتصاعد دخاناً ثم ما تلبث أن تنفرج عن لهب صغير يكبر ثم يصّغر ثم يعود دخاناً (لماذا النار؟ لايوجد مخلوق في الوجود لا يخاف النار . . حتى الاموات لابد ان يخافوها . . .) وشغلهُ الهلام الاخضر عن نقرة اللحم التي خلفها فم الثعلب الشرس، فجلس على الرمل يتأمل (من يدري؟ نحن على الحدود . . حتى الثعلب قد يكون ثعلبهم . .).

اكان ممكناً لقديمي ان يتحاشى هذه الخسارة المروعة؟ عندما انكفأ كانت السقطة على الجنب . . وكانت تلك الفردة المعطوبة المنهوشة تحت ثقل الجسد محشورة في الرمل ومحمية . . لكنهُ الثعلب! . . تحذيرات مهدي بور من تمزيق القذائف وحرائقها وليس من الثعالب والغربان . . واذن ماذا كان سيفعل بور الامرد الجميل؟ لقد اطلق الشاب لحيتهُ مخافة الطامعين الجائعين الهائجين مثل فحول الدببة . . وغاية ما استخلص قديمي وهو يساق للمحرقة أن ضابط المدفعية لايسمح لجنوده بدفن قتلاهم أو انتشالهم . . ربما يدين بالدين الذي ـ لايجّوز ان تندس جثة الانسان النتنة في الارض الطاهرة، وليس للجسد إلا احراقه بعد ثلاثة أيام حيث تُتم الروح حومانها حوله وتصعد ـ وحتى وصول يوسف الى الجثة والمباشرة بوضع الحبل في الساق الوحيدة بهيئة رأس فخ صيد الطيور، فإن قديمي يكون قد تجاوز بالحظ الحسن مغبة الاحتراق الكلي، رغم ان اخضرار سطح الوادي كان يبهره فزعاً ويسبب انشغالاً محيراً بها اكثر من التدقيق في الكيفية التي يتخلص بها من اعداد الدود في اللحظة التي لابد ان يمس بيده مكاناً ما في الجثة لربطها بالحبل . . رمى عدة حفنات من الرمل على القدم يطرد الدود ثم عالجها بسرعة . . كان الحبل يفصل يوسف عن قديمي بأربع خطوات . . تماما من الجثة حتى الساق المبتورة . . وكان الرمل ناعماً ليناً تحت قدميه، لكن الجثة لم تكن طيّعة أول نترة الحبل (اهذا عناد غبي منك أم خشيةً خجولة من إتباعي؟) . . وربما لأن انقذافهُ في النباتات المتيبسة وحافة الطين قد امسكت به والصقته بالطين والدم الذي تيبسّ وصار كالصمغ المركز . . وفي النترة الثانية أحدث الجسد قرقعة مسموعة تنبىء عن تخلخلها واستعدادها للركض وراء يوسف على الرمل الناعم البارد .

وهكذا بدا قديمي كأنه يركض وراء منقذه . . والخطوات بدت ذراعاهُ متلصقتان بالجسد متوازيتان معه بفعل التخشب الذي أصابها، ولم يعقها الرمل ويصدمها لنعومته . . إلا ان مقاومة الكتفين لم تتغلب على تجمع الرمل في المثلث بين الذراع وجانب الصدر واثقلت التواصل، وتطوحت ذراعاه جانبا متوقف يوسف عن الحركة . . وتبين ان يوسف ذاته، كان موهوناً بعض الشيء . .

كانت قواهُ متأثرة الى حد كبير بذلك الوقت العصيب الذي نزف به قراره، والى ذلك الرعب الذي شلهُ وما يزال عندما فاجأته النار الخضراء، ثم إنه حاول الخروج من ذكرى حز الحبل ترقوة أبيه وهو ينفخ ويكشر اسنانه ليبعث الجلادة والقوة لجر القارب القديم ضد التيار محملاً بالبطيخ عبر ديالى، وذكرى عروق رقبته، وتنمو وتكبر عضلات ساقه البيضوية، ويوسف وراءه يحمل صرة الخبز والتمر وكتاب التاريخ حتى اذا غالب الماء ووصل المكان في الشاطىء جلس مهدوداً . . لماذا يتذكر الآن وبالذات ذلك العرق وتلك العروق البارزه؟ واحال الحبل من الجانب الايسر على الكتف الى الايمن . . . ليختفي للمحة مرأى الأب الذي لايمكن إلا ان يكون هو الشيخ

الذي فارقه على اخر صورة له تحت الانقاض . . ثم واجه الوادي . . ذات اللهبة الخضراء (الم تكف النار؟ وهل تشبع النار؟) . الضوء الكابي يتناثر ويقل تواصله وتلاحمهُ . . اوشكت الاجساد ان تحال جميعاً الى رماد أسود طاعن مغموس بالطين والمخلفات . . توقف . . ارض الساق المعزولة من يده الى الارض . . وتسرب اليه خوف جبار من ملاحقة الذئاب له . . إنها ليست الجثة الوحيدة التي ما تزال راقدة أو مدسوسة في الرمال، هناك بعيداً أو هنا ايضاً على بعد قليل مزيد منها . . إنه لايكتشف ولا يريد ان يداهمه، أكتشاف لقديمي آخر . . فمن له بزجاجة

أخرى ومن يقنع الحمقى بأيقاف القصف. . لكن الذئاب والثعالب وغيرها من دواب الارض لاتفتأ تسعى وتجدُ لنفسها. . اما اذا احرق الأيرانيون كل جنودهم بمهارة المدفعي المجوسي، فإن الخطر سيحدق به في التو والى مواراته التراب. . إنه رعب آخر، وتحسس سلاحهُ. . ليس غير ثلاث رمانات يدوية. . واطمأن قليلاً، غير انه ما لبث ان تنازعهُ الوسواس، ثم امتلأ به. . كان اللهب الاقرب منه يتلاشى هسيسه ولكن اخضراره سيبقى لو التفت مثل هذه الالتفاته كل مسافة السفح نحو اليمين. . وقياساً على ثقل الجسد، وذلك العرق وتلك العروق التي تنتفخ في رقبته وترجرج صورة الشيخ العنيد مع سعاله في نقطة غائرة بعيدة في النفس في هالةٍ من ليلٍ مكفهر، فإن احتمال سقوطه على الرمل بدأ يوحي اليه بوجوب التقاط النفس ومراجعة قراره. .

كانت اقدامهُ قد حفرت في الرمل، وفي الشوط الأخير كررت الاقدام وراوحت البحث في مكان واحد جراء اضمحلال القوة الكافية للسحب. . وتصارعت أمعاؤهُ وتحركت في موضعها، وقديمي لايساعدهُ على المتابعة السريعة مثل النترة الثانية (كلا. . انني تعب جداً. . اشعر بأني اوشك على البكاء. . هل هو حزن المفاجأة أم الندم؟ قاتلت خمسة أيام دون هوادة ولم إكمل ولم أعيا. . ليس ذلك مناسباً لرجل مثلي. .) وحمل طرف الحبل باليمنى وارخاهُ على الكتف القريبة ورفع الساق باليسرى وحاول التقدم. . ثمة ارتخاء أو شبه دوار ينتابه. . (لقد ابتعدت الجثة قليلاً عن خطر الاحراق. . فهل ادعها الآن؟ ولكن الثعلب سيعود ليأخذ الالية الثانية. .) وتنفس قبضة هواء وتخلى عن شفطها كلها بينما كان ينوي إنها ستساعدهُ على امتلائه بالحيوية. . كانت الرائحة مركزة بشكل مقيت يبعث على التحذير. . لابد من تجنب القيء. . وحبس صرخة ويل تخربش حنجرتهُ ومكامن وجدانه وضميره. . الاستغاثة تطرد الوحشة والقلق على النجاح بمهمته والصراخ يبعد الذواء والانهيار، ويبعث النشاط في الاوعية الدموية والمفاصل ولكنها قد توصل الى هستيرية مريعة لاتنقطع. . بينما تحترق أواخر خزائن النفط في اكوام اللحم. . كوم فحم وآخر رماد وآخر شواء ستشتد نا شيه. . واختض يوسف عند الكتف كالشعور بالبرد (قديمي آخر جثة تحتفظ بأكثر اعضائها. . آخر اكتشاف بعد اليأس، كأنه يلوذ بي من قومه. . ياحفار القبور كيف اخترت هذه المهنة ولا تتخرب حياتك!!!). وسعل غاصاً بالرائحة القوية التي عبثت بخلايا الحس في الانف والحنجرة. . ولكي يغالب ويحتوي سعلته الى ادنى مستوى من الهياج، إنطلق بالجثة. . ولأن دوياً لقذيفة سقطت قريباً منهُ، فإن الانطلاقة قد تكون بالحافز المفاجىء للانفجار قربهُ. . لكن شيئاً، بل اشياء عديدة تتمحور بالمكان. . تشدهُ وتثقلهُ، رغم اقترابهِ الشديد من فم القبر الذي يلوح له كالهاوية. . فوق الوهن والتعب وتناثر الشظايا حوله، فوق كل ذلك مسك به السعال الشديد. . إثاقل القلب برغاء حزين دامٍ ينتشر في الجسد كالخدر الى اطراف الجسد. . وعلى العين إنسدلت ستارة خضراء قاتمة تتراقص عبر رفرفتها كاللهب المتحرك المتمايل صورة أبيه في مكان على الكتف المربوط بحبل الليف الخشن الجارح لجلد الترقوة، والجثة التي سحبها بنشرة قوية خلفت فوجاً من الدود الذي يتساقط من الجثة ولا يلحق بها. . والنقرة في فردة الألية امتلأت طيناً ورملاً. . وتشففت خواطر الصلاة على ميت عديم الألية، وجاء السعال مثل التسلط والالم. . السعال الشديد، والاحساس بوخز جلده بحبات حديدية صغيرة جارحة ذات أثر مؤلم ينطفىء إلمها بعد ثوانٍ لأن الرغبة بالقيء تتصاعد مع فوران محتويات المعدة عبر المريء الى الاعلى. . وتلاحقت انفاسه بل تقطعت عند الشلل التام في الحركة عندما زاد السعال واستطالت السعلة واندلق اللسان ودمعت العينان. . وقاء. . وارتخى الحبل الموصول كالسفح المصاعد من قديمي الى الكتف وسقط ملتوياً. .

وركع يوسف والسعال على اشده والقيء يرعبهُ. . لم يأكل شيئاً بقدر الذي لفظه. . فماذا يكون؟ لقد خلعت شدة الضغط على الرئتين ومزقت كل الخلايا والشرايين، وخلعت من جدار المعدة كل العوالق الغذائية والسوائل والافرازات. . حتى المعدة تكاد تندفع الى فتحة البلعوم. . وشعر بأنهُ يستحطب كل قواه ويستنجد بكل كوامنه لمقاومة خروج احشائه. . سيل من محتوى غليظ خليط من الغذاء والدماء. . سيل كموج فيضان يتركه، أو يكاد فارغاً، كالكيس الجلدي الفارغ. . إنه رعب الرأس ورعب الاحساس ورعب الانتفاضة السرية ازاء صورة الدمار لاحشائه. . ورعب آلام جراح صغيرة جداً من شظايا وصلت باردة من قذيفة بعيدة، لكنها مبرحة. . كلما اثارت الرائحة وخربشت احساسهُ وشمهُ. . وكلما انخفض وامضى بجسده كالذي يهوي، تتعتم الستارة

الخضـراء امـام عينيـه . . حتى النـار في تلك اللحظات خمدت أمام عينيه . . ذلك مآل النار . . ولم يبق إلا فراش أسود يغطي الوادي . . وأمتـزجت الاجسـاد المتفحمـة بظلمـة الليـل وتحولت في نفسه الى نقطة ذاكنة تحاول كل سعلة ان تلفظها، ولكنه في الواقع كان يفقد تماسكـهُ وتصلبـهُ، ويتنمـل جسـدهُ وتغـرق عينـاه في فيض السائل الحـار، بين الـدمـع وانفجار ماء العين بالانفعال، وترتعش انفاسه وتتـلاحق لتفـادي انهيـاره الكـلي . . لكنـهُ ـ وبعـد أن خامـرهُ آخر احساس له بأنه صار رجلاً بلا احشاء، وإنه رغم ذلك باعد بذلك الجسـد عن النـار ـ رمق فتحـة الحفـرة . . مثـل الهـاويـة التي تصل بعمقها الى مركز الارض، مديده الى جيبه بوهن واخرج الزجاجة الراجفة بين اصابع يده وقذفها بهدوء الى الحفرة، ربما سمعها وهي تقطـع المسـافـة على الـرمـل مثـل الحصـاة على سطـح الماء مكونة موجـات تتحلق داخـل موجـات أخرى حتى تسقط الزجاجة بوقع بعيـد في الاعـماق، لأنـه استسلم لجذب وديـع هادىء نحو صفحة الرمال في غمامة سدت على عينيه كل شيء وسقط كالمضطجع على فراش ناعم ومثير . . .

بغداد ١٩٨٤

صدر حديثاً

السبع يضحك

آحمد قباني

روايات قادسية صدام

دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد

حوار

علي الحلي

الشعر تعبير عن الثورة وقضايا الإنسان

- ولد عام ١٩٣١ في مدينة النجف وفيها انهى دراسته الاعدادية .
- تخرج في كلية الحقوق عام ١٩٥١ .
- حصل على شهادات تدريبية من جامعات ويسكانس وأوهايو ونيفادا .
- شغل عدة وظائف في المصرف الزراعي الى ان فصل عام ١٩٥٦ لعمله في صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي .
- اعيد الى وظيفته عام ١٩٥٨ بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ثم انتقل للعمل في فرع وكالة الشرق الاوسط في بغداد اضافة الى اشرافه على الصفحة الادبية في جريدة الجمهورية وجريدة اليقظة .
- ١٩٦٣ عين ملحقاً صحفياً في بيروت ، وظل يعمل في السفارات العراقية في دول مختلفة .
- مثل العراق في العديد من المؤتمرات الادبية والسياسية والقانونية .
- من الوظائف التي شغلها بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ :

مدير الشعبة الافريقية بالدائرة السياسية في وزارة الخارجية .

مدير الاعلام العام في وزارة الثقافة ورئيساً للقسم الثقافي في جريدة الثورة حتى عام ١٩٧١ .

له من الاعمال الشعرية :

- الشاعر «ملحمة شعرية» ١٩٥٤
- انسان الجزائر ١٩٥٨
- طعام المقصلة ١٩٥٨
- ثورة البعث ١٩٦٢
- المشردون «ملحمة شعرية» ١٩٧٠
- غريب على الشاطيء ١٩٧٠
- شمس البعث والفداء ١٩٧١
- شعلة البعث ١٩٧٥

وله في مجال الترجمة كتب ومقالات وقصائد نشرت في العديد من الصحف والمجلات العراقية .



اجرى الحوار :
حسين الحسيني

يعد علي الحلي واحداً من من الشعراء العراقيين الذين ارتبطوا ارتباطاً مباشراً بنضال الشعب العراقي في مختلف مراحله. وقد استطاع ان يحقق لنفسه مكانة مرموقة في الحياة الثقافية، وأن يكون شاهداً على اكثر من جيل شعري،

في حوارنا هذا معه نحاول التعرف على شعره وافكاره وعلى بعض من جوانب الحركة الشعرية في العراق.

قلنا للشاعر :

ارتبط اسم الشاعر علي الحلي بالنضال السياسي والاجتماعي فما هو تصوره لمفهوم الشعر السياسي؟ وباية صورة يستطيع الشعر ان يسهم في تعميق النضال الجماهيري، وتكوين الانسان الجديد؟

● ارى من المهم قبل كل شيء ابداء وجهة نظري بأن مصطلح «الشعر السياسي» تعبير لا يمتلك الدقة الكاملة في التصور الأمثل للقيم الجمالية الملتزمة للانسان، من حيث الرؤية الفنية للشعر وارتباطه بقضية الانسان الكبرى. ذلك ان مفهوم الشعر الاصيل يلتصق في الاصل بالتكوين البيئي والتمثل الطبيعي والاهتياج النفسي والحسي مثل الحرية، حين تنطلق توهجاته من عور الانا والذات، لتتحد مع الانا الا على (المجتمع)، وتعبر عنها، دون ان تنفصم عن الذات من خلال الاحساس الكلي.

ان النظرة الى تصنيف الشعر الى سياسي واجتماعي واقتصادي وفيزياوي.. تقويم على الرؤية الطوباوية والتجزيئيه، المنحرفة اصلاً عن جوهر المعنى الحقيقي للشعر كفن تعادلي، لا يخضع الى وضع شارات الحدود فوق مساحاته الممتدة، ولا يقترن بقوانين منح السمات التي تراعي في جوازات السفر العادية.

اذن انت لست مع تصنيف الشعر؟

● أجل انا لست مع ذلك لأن الشاعر الاصيل لايمكن ان يخضع لضوابط السكون في زاوية محددة من الكون الشعري الشاسع، بل لابد له من التفاعل الحي مع التجارب المختلفة المتنوعة بصورة او بأخرى، بيد انه بالامكان ان يتجه تحت مؤثرات خاصة وعامة الى عالم مركزي من الرؤى المشخصة ضمن الواقع الوجداني والانساني المتحد، بشكل يفوق توجهه نحو عوالم الرؤى الاخرى، لذلك يلتز به نوع محدد من الطابع الشعري ويضع عليه مؤشراته، ومن ثم يفرده عن المؤثرات الباقية.

وفي مرحلة الخمسينات بشكل خاص.. والستينات.. كان اغلب الشعراء قد ارتبطت اسماؤهم بالشعر الملتزم على كل الاصعدة الوطنية والقومية والاممية ذلك ان طبيعة مرحلتهم كانت تلتزم حالة من خلق الاعداد الحسي والنفسي للثورة الشعبية ضد كهان الرق وسدنة الاقطاع.

فالثورة كما يقول الشاعر الفرنسي جان كوكتو لها دوماً جوّ من

الشعر، لان الشعر نفسه . . هو ثورة!

ان كرامة الشاعر الاصيل لا تنفصل مطلقاً عن كرامة وطنه وامته، وما من كرامةٍ الا ويكون اساسها الالم على رأي أندريه مالرو.. وهكذا الفن الشعري.

لذلك فان الالم الشاعري يبقى جوهراً اصيلاً في التعبير الوفي عن كرامة الامة وأنسانيتها، ولا يمكن وضع الشاعر في مخيم انعزالي، تهويمي، تجريدي تنفلت عن سماته القيم والمباديء والمثل العليا للجنس البشري المتحضر مهما بلغت منزلته الشعرية من العبقرية والتفرد في الالمعية والنبوغ، لان الرجل العبقري - كما يقول جورج ديهاميل - الذي لا مباديء له، أشبه ما يكون بالعاهرة الجميلة، التي يتمتع بها اقبح الرجال، دون ان يمنعهم فعلهم من احتقارها.

ويكون من العسف النقدي الصارخ.. سلخ الرؤى الجمالية الاخرى للشاعر الثوري الاصيل، بحجة انه لا يملكها، أولا يعلنها، أولا ينشرها ازاء ما يتسم به من تضخم نوعي متداول في مجال معين من تجربته الشعرية.

ومن خلال هذا المعيار من الفهم المحدد للشعر، ارى من اليسر تماماً توفر الاستيعاب البارع للصورة التي يمكن بها للشعر الحقيقي لن يسهم في تعميق النضال الجماهيري، وتكوين صورة الانسان الجديد في عالمنا المعاصر.

انت شاهد على اكثر من جيل شعري. فهل بالامكان تأشير السمات الاساسية للشعر العراقي. في الفترات التي تسنى لك معاصرتها؟

● كان الشعر العراقي الاصيل في فترة الخمسينات يتراوح بين الواقعية والرمزية والرومانسية وبقليل من السوريالية، ويتسم بالحيوية وصدق المعاناة والنزوع الانساني الثوري الملتزم، وتجاوز الابعاد المحلية للتجربة الحسية بشكل عام، وظلت نوعيته تتجلى من خلال هذه المعايير حتى نكسة حزيران ١٩٦٧.

ومن ابرز تلك السمات الاولى.. تبلور الحركة الشعرية العربية الجديدة، أوما يطلق عليها (الشعر الحر) ليس في العراق فقط، وانما ترامت الى سائر أرجاء الوطن العربي الكبير والمهجر معاً.

وكان السياب والملائكة وبلند الحيدري وبعض قصائد محمود البريكان الثقل النوعي في رسوخ المرحلة الاولى للتجربة، بيد ان السياب، كان المجدد الفعلي في إرساء دعائمها كمدرسة شعرية متجددة، على الرغم من اولئك الشعراء العرب الذين سبقوه في ممارسة التجربة نفسها، كبدايات تفتقر الى المنهجية المستمرة في التجديد.

ومن سمات الشعر في تلك الفترة.. استفادة الشاعر القصوى من الثقافات والآداب والفنون الاجنبية، وبشكل خاص الشعر. ولم يحدث ذلك بمعزل عن التزود بلغاتها لمتابعتها بجدية فاعلة، الامر الذي ساعد على عملية الاخصاب الشعري الجديدة.

ان طبيعة تلك المرحلة فرضت أحياناً على الشاعر الذاتي.. الانفصام الكلي او الجزئي عن حركة المجتمع، والسبات في حجيرة الذات، والانغماس في امراض النرجسية، والخضوع لمستلزمات نزعة الفن للفن، بينما ظل الشاعر الملتزم بقضايا وطنه وامته والانسانية يعيش أزمة عصره بكل توهج الالم الخلاق، ويتفاعل مع حركة الواقع الاجتماعي على صعيده الطبقي، وليس بمستواه الشعري كفن، بصدق وتواصل حي.

الا اننا لا يمكن - كحقيقة تاريخية أن نتغافل عن الكثير من الشطحات والسقطات والسيولة اللفظية الجاهزة، ومزالق الاغراق في التقريرية والوعظية والشعارية، حيث تجاوز الكم الواقعي حدود النوعية الفنية الجيدة بالهيكل العام.

وبشكل عام.. كانت المدارس الشعرية تجد أرضاً خصبةً للنمو والازدهار من خلال كثرة الصحف والمجلات العربية، بل كان بعضها مخصصاً للشعر وحده..

يضاف الى كل ذلك.. وجود بعض النقاد البارزين الذين شغلوا بهمومها أمثال مارون عبود ومحمد يوسف نجم واحسان عباس وانطون غطاس كرم وأنور المعداوي ولويس عوض وشاكر مصطفى ومحي الدين اسماعيل.

ومن السمات الاساس للشعر في العراق في تلك الحقبة.. ان الشاعر العراقي اكد بجدارة فائقة على تخطي الصعاب، وعبوره الحاسم تلك الحدود الاقليمية في النشر والذيوع، بما لم يتم للشعراء العرب من الاقطار العربي الاخرى تحقيقه، اذا أخضعنا مجمل العملية للمحصلات الكمية والنوعية الشعرية معاً.

- ما رأيك بالاضافات الجديدة التي بدأت تظهر منذ الستينات سواء تلك الداعية الى (تفجير اللغة الشعرية، أو التي اختارت طريق كتابة (النثر).

● يفترض السؤال مقدماً ومن الوجهة الاعتباطية اقراراً مني بالوجود

الحكمي للاضافات الجديدة. وفي هذا الاستخلاص المسبق حكم قسري غير مبرر، والا لكان الاجدر بالسائل ان يؤشر الاضافات ويوضح سماتها الجديدة، ليمكن مناقشتها وتدقيقها ومقارنتها بالتجارب الاخرى محلياً وعالمياً وصولاً الى الايمان بها أو الزوغان عنها.

ومن اجل الدقة الموضوعية. لست ارى تميزاً نوعياً على صعيدي الشكل والمضمون معاً بحيث انها شكلت مدرسة جديدة مضافة، غير ان هناك دونما ريب انطلاقات حية، متوثبة، على صعيد ذاتي يتصل ببعض شعراء الستينات وهم قلة وبنطاق ضيق، بينما تتسم الاغلبية بفقدان الهوية الشعرية وتعدد التشابه والتطابق شكلاً ومضموناً.

وبرأيي ان مساحة الاصالة الشعرية محدودة من حيث حجمها النوعي في البعد الابداعي، اذا قيست بالكثرة العددية الهائلة في الستينات، تماماً مما حصل الوضع الشعري في الخمسينات من حيث نسبة الكم النوعي الضئيلة.

اما الحديث عن (تفجير) اللغة الشعرية، فانه استهلاك للتجاوز المبرمج في القفز على تفجير المعنى الشعري، وتملص مناور من التزاوج بين تفجير الشكل والمضمون معاً. لست ضد تفجير اللغة الشعرية، لكني ضد عملية الاقتصار الكلي على تفجير الشكل وحده، ولست مع «فيليب لاركن» الذي يعنيه المضمون ولا يهمه الشكل في كثير أو قليل، لكني مع «جورج أورويل» الى حد كبير حين يجد باب الضرورة الاولى في العمل الفني هي السماح للمعنى باختيار الكلمة وليس العكس كما ينحو «مالارميه» بهذا الاتجاه المعاكس.

أما «قصيدة النثر» أو «النثر المركز» أو «النثر الشعري» فانها دلالات واحدة وبنسب متفاوتة للمعنى الحقيقي لمصطلح (الشعر الحر) بالمفهوم الاميريكي والأوربي، وقد سبق ان أوضحت ذلك بالرجوع الى الموسوعات والمعاجم المتخصصة ونشرت المقالات في جريدة الجمهورية في وقت سابق.

انت مترجم للشعر اضافة الى كونك شاعراً. هل تشعر ان احتكاكك بنماذج تجارب معينة من الشعر العالمي كان لها أثر واضح في بلورة تكوينك الشعري وبأي مستوى؟ وهل ترى ان الشعر العراقي حيث تأثر بالشعر العالمي واستفاد منه قد استطاع ان يحافظ على مناخ القصيدة العراقية وخصوصيتها؟

● لاشك ان قراءة الشعر الاجنبي أو ترجمته تغني من رؤى الشاعر الكونية وتثري قدراته الحسية والثقافية والفنية، وتفتح امامه آفاقاً رحبة من سعة الاطلاع على تجارب الشعراء الآخرين، وتتيح له سبل الالتقاء على مسارب الخيالات الخصبة المجنحة من محصلاتهم الابداعية.

ولست أرى شاعراً مرموقاً كان في عزلة عن الاتصال الروحي بتجارب غيره من الشعراء الاحياء أو الموتى منهم، خصوصاً وان اكثر شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين في اوربا وامريكا وبعض بلدان آسيا كانوا يجيدون اكثر من لغة عالمية بالاضافة الى لغتهم القومية، الامر الذي يسر لهم سبل الاطلاع والمعرفة والتزود من ثقافات وتجارب سواهم. لكن المهم الا يفقد الشاعر أصالته الخاصة.

ومن دون ريب استفدت كثيراً من قراءاتي أو ترجماتي، ولكنها ومن وجهة تقدير، لم تستطع ان تترك أثراً بارزاً وموسوماً، في بلورة تكويني الشعري ، بصورة مؤطرة، بالقدر الذي استفدت به، من الجواهري ومحمود حسن اسماعيل وعمر ابو ريشة وبدوي الجبل..

ولقد تأثر بعض الشعر - كما هو الشأن في الرسم والنحت والقصة - في العراق بالشعر العالمي وضمن زوايا محدودة.. وكان البعض قد تأثر مباشرة عن طريق اللغة الانكليزية، كتأثر السياب باليوت وشكسبير وستويل، وتأثر البعض الآخر بما يترجم من شعر الى اللغة العربية، كتأثر البياتي بناظم حكمت وايلوار على سبيل المثال.

بيد ان مناخ القصيدة العراقية ظل في الاغلب محافظاً على الكثير من خصوصيتها على الرغم من جنوح أكثر القصائد الستينية في الآونة الاخيرة الى العوم في الاجواء الصوفية القائمة والتشرذم اللفظي، ومن ثم التلبس المستمر بتجارب غيرها من القصائد الذاتية أو النسيج الميكانيكي على منوالها.

يلاحظ انك تكتب في آن واحد تقريباً الشعر الحر والشعر الكلاسيكي، فما هي مبررات هذه المزاوجة، واي النوعين أقرب الى نفسك؟

● ليس المزاوجة في طريقة كتابة القصيدة بالنسبة لي امراً استثنائياً أو حالة شاذة، فقد مارس الكتابة بالطريقتين اكثر الشعراء في الخمسينات ممن آمنوا بتجربة القصيدة العربية الجديدة في آن واحد.

وبتقديري ان الشاعر الذي يملك القدرة الاصيلة على كتابة القصيدة العربية الكلاسيكية يستطيع اثراء قصيدته الجديدة بنمط آخر من الاحساس الفني والامتلاك المشرق للغة، واحترام الموسيقى أو الايقاع الذي أراه اساساً حياً جديراً بالاعتبار في فهم الشعر وتجنيبه سقطات النثرية ولغة الكلام المألوف.

اما مبررات المزاوجة فانها تخضع الى طبيعة التجربة الشعورية او اللاشعورية، ودوافعها وملهماتها، وقوى الحدس الباطني، واسعاف الرعشات النفسية والانعكاسات المقابلة للوعي او اللاوعي، وان كنت اجد في كتابة القصيدة العربية الجديدة اكثر استيعاباً لكل تلك المؤثرات من القصيدة الكلاسيكية المعاصرة.

ان المزاوجة في شكل العمل الفني لا تقتصر على الشعر وحده، فالرسم والنحت بصورة خاصة خضعا كثيراً لمثل هذا النوع من المزاوجة، ولقد رأينا الكثير من رسامي ونحاتي العالم وقد تنقلوا في لوحاتهم وتماثيلهم بين الواقعية والسوريالية والانطباعية في مرحلة محددة من حياتهم، ولا أحسب ان ذلك يبرر طغيان عمل على آخر أو يلغي دوره وتأثيره، أو يحط من قدره، الا بمقدار ما يتوهج العمل نفسه ابداعياً وتترسخ جذوره في اعماق الخلود الانساني للحضارة البشرية.

وفي الواقع ان الجربة الشعرية هي التي تفصح عن اصالتها وتفجر صدقها وتؤشر طريقها التعبيري وترسم رؤاها الفنية، لانها هي التي تختار طواعية أداتها وتلتزم باسلوبها، عندما يتاح لها قبل كل شيء تفجر ينابيع المضمون، لكي تلتحم بها في عملية مسفوحة واحدة في الفكر والحركة.

وهكذا ليس في عرف التجربة الشعرية الاصيلة قانون مسبق محدد، يشرع طبيعة الاختيار بين ثورة المعنى وسلطان الشكل بالنسبة للشاعر المبدع الاصيل.

التفاعل مع الرموز والتراث والاساطير في الشعر يتفاوت من شاعر الى آخر. فبأي مستوى كنت تتعامل مع هذه الرموز؟

● لقد تعاملت مع الاساطير بحيز ضيق، وضمن السياق الشعري ورمزية التجربة ولكن دون تصميم سابق. ولعل قصيدتي (الموت والميلاد) و (الموت والتيه) على ما اتذكر خير ما تمثلان الاجواء الاسطورية التي استخدمتها، من خلال ما اوحت به الارض العربية من ارهاصات نبوية.

في القصيدة الاولى استفدت من قصة النبي يونس الذي ابتلعه الحوت ولكن بطريقة معكوس تماماً، وفي القصيدة الثانية استخدمت فيه النبي موسى مع اليهود ولكن بطريق آخر مناقض في سبيل الانبعاث العربي الجديد..

وظل تفاعلي مع الرموز طاغياً في فترات النضال السلبي، لتجنيب ادوات النشر من الوقوع فريسة لمصادرة السلطات الملكية الرقابية في بعض القصائد الملتزمة.

كما تعاملت مع التراث بطريقة استلهام الرموز والابطال والشهداء. وتبقى عندي قصيدة (زنجبار والحزن الآخر) خير قصائدي التي تشربت مثل التراث الحي.

ان استخدام الرمز الحدسي الواعي للحدث الثوري مرتبط بعملية تأطير المحتوى الحاد بحافات الواقع المرهف، المهتاج، لذلك تحول مفهوم بعض قصائدي الثورية الى فهم عاطفي أو وجداني مباشر، بسبب رؤية القارىء العادي لمسيرة التجربة من السطح، دون الغوص المطلوب الى اعماق الرمز المغلف بسبب تراكم التجريدي الواضحة في تركيب الالفاظ والعبارات والاشارات الايمائية كما حدث ذلك فعلاً وعلى سبيل المثال لا الحصر في قصيدتي (رياح الهجيرة) و (العطر المجرح).. وهما من اعنف قصائدي الثورية السوريالية المشحونة بكثافة التأزم والشحنات الفنية، التي يصعب على القاريء البسيط استلال المعاني الخبيئة في ثناياها، حيث كتبت الاولى في اوائل الستينات، والثانية في اعقاب ردة تشرين، تلك الفترة التي امتازت بالغربة والضياع والاكتئاب من الداخل.

شهدت فترة السبعينات والثمانينات ظهور بعض الاصوات الشعرية الشابة. ما هو رأيك بعطاء هذه الاصوات؟ وهل تعلق آمالاً ما على هذه الاصوات؟

● لاادعي ان حكمي سيكون دقيقاً الى حد كبير، أو منصفاً الى حدود التجرد الفعلي ذلك انني كثير السفر لأسباب كان اكثرها خارجاً عن ارادتي الخاصة، لذلك فان متابعاتي وقراءاتي المتواصلة لما نشر من شعر في السبعينات والثمانينات ليست بالقدر الكافي الذي يجيز لي تقديم صورة كاملة أوحتى مرضية للعديد من شعراء الشباب، لكني لا انكر بعض قراءاتي واطلاعاتي على الوجيز مما وقع تحت ناظري.

ومن هذا المنطلق في الحكم.. اعلق على الشاعر معد الجبوري الكثير من الآمال والطموحات المشروعة وفق تقديري الخاص،

بالنظر لما يمتلكه من لغة ثرة رصينة وخيال جامح خصب، واستيعاب مشرق للتراث العربي، واستلهام للرؤى الفنية الانيقة المترفة بالصور والتأملات والدهشة المتفجرة . .

واتابع زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي باستحسانٍ متخمٍ بالحذر والترقب، على انني ارجو لهما الانعتاق الطوعي من اغلال الشكل اللغوي للقصيدة، وان يدعا لشعرهما الانسراح الفجائي، المتقن، دون الالتزام المحدد سلفاً بمعمارية القالب، وضوابط البرمجة المسبقة للتركيب اللفظي، لان ذلك من شأنه ان يسوقهما الى الصنعة الآلية والتعمية في المحتوى تبعاً لذلك . .

ولم يجانب اندريه جيد الحقيقة حين قال: ان الشاعر الحقيقي لا يبحث عن الغموض، ولا يتحاشاه . . وما عليه الا ان يتجنب «التصنع» .

وبشغف اتابع منذ زمن الشاعرين علي الطائي وليث الصندوق، ويعجبني فيهما الاصرار المحبب على الالتصاق بأصالتهما، على الرغم من ان لكل منهما حالته الشعرية المختلفة، ذات الاشراقات الجميلة .

وعذراً ومحبة للشعراء للآخرين الذين لم استطع متابعتهم بجدية تمكنني من تسجيل انطباعاتي الكافية لتجاربهم الشعرية الجميلة .

كنت من اوائل الادباء الذيم مثلوا العراقيين في مؤتمرات الادباء العرب في بلودان حبذا لو تحدثنا عن طبيعة تلك المشاركة واسماء الادباء العراقيين الذين شاركوا معك في هذا المؤتمر، وردود فعل النظام الملكي انذاك من هذه المشاركة؟

● هذا السؤال حساس بالنسبة لي، لكني سأجيب عليه بأقتضاب يستوعب جوهر السؤال . في عام ١٩٥٦ كنت مرشحاً من قبل مديرية المصرف الزراعي التعاوني بزمالة تدريبية الى الهند وسيلان (سيرلانكا الآن) . وكنت على وشك السفر .

وفي غضون تلك الايام المتلاحقة . . أشعرت من قبل قيادة الحزب، بان هناك دعوة رسمية باسمي للمشاركة في مهرجان اتحاد الادباء العرب في بلودان، غير اني اشرت على رفاقي بمحبة وتواضع ان يغيروا الدعوة، ويجعلوها باسم الشاعر الراحل بدر شاكر السياب وكان لصيقاً بنا، بل كنت مكلفاً حزبياً بالاتصال الفردي به، أثر عودته الى العراق من ايران والكويت، واتذكر اني التقيت به أول مرة في مقهى الآداب عند باب المعظم عام ١٩٥٤ .

وتمت الموافقة على اقتراحي بعد اجراء الاتصالات المناسبة، وسافر السياب على هذا الاساس، دون ان يعرف تفاصيل الحادث، لكني لا اعرف كيف تم سفر المدعوين الآخرين، والطريقة التي تعاملوا بها مع الحكومة الملكية انذاك .

اما انا فقد اصر الحزب على سفري، فاستخدمت جواز السفر المعد لرحلة الهند وسيلان، والتقيت بالسياب في دمشق، غير اني لم احضر كل فعاليات اتحاد الادباء العرب، فقد كان هناك مهرجان فلاحي كبير نظمه حزب البعث العربي الاشتراكي في منطقة (الشيخ بدر) باللاذقية . . حضره اكثر من ربع مليون شخص امتلأت بهم الجبال ووديانها حتى ساعة متأخرة من الليل .

وعند عودتي الى بغداد قدمت للمحاكمة بتهم ثلاث . وكلها تنصب على نشر وإلقاء قصائد تمس النظام الرجعي، لكن هيئة المحكمة وقفت موقفاً مشرفاً تحت التأثير الشخصي لرجالات الجبهة الوطنية العليا، التي كنت اعمل في صفوفها مباشرة، وعلى الرغم من حضور وزير الداخلية سعيد قزاز جانباً من المحاكمة . . ولقد ذكرت المحكمة في قرارها بانها ليست أصلاً معنية بالشعر وتفسيراته ومداخلاته، وأعادت أوراق القضية الى مديرية المصرف الزراعي، الذي أصدر قراراً بفصلي من الوظيفة وبالحاح شخصي من وزير المالية خليل كنه . . فانصرفت الى مزاولة المحاماة السياسية ان صح التعبير.

كيف تنظر الى تعامل الحركة النقدية مع التجارب الشعرية؟ وهل تعتقد ان النقد العراقي قد حاول ان يتفهم تجربتك الشعرية أو ان ينصفها؟ وبأي مستوى؟

● من المؤلم حقاً القول بان اكثر تعامل الحركة النقدية مع التجارب الشعرية أو حتى القصصية أو الروائية ينطلق في الغالب من مواقف انطباعية أو مزاجية أو موسمية أو اخوانية، بينما يشكل النقد العلمي أو النقد الموضوعي حيزاً ضئيلاً في مجمل الحركة الثقافية .

ان تسلط عناصر المجاملة، أو الاعتراف برد الجميل للآخرين، أو عدم التجرد والجزافية في الاحكام والاستنتاجات النهائية تسود الواقع النقدي من منظور إجمالي، ولا يمكن التدليل بما يحدث من استثناءات عابرة للظاهرة النقدية الصحية لان العبرة التقويمية الصائبة تتأكد من خلال الاتجاه العام .

وفي تقديري ان النقد في العراق حاول ان يتفهم تجربتي

الشعرية، لكنه لم ينصفها لانه كان قاصراً عن الرؤية النقدية الشمولية للتجربة الشعرية العامة، وكان مستوى النقد ينطلق من نظرة أحادية، تركز كل اهتماماتها عبر مدى محدد دون ان يتيح لتقويمها التقديري.. الانسراب في منعطفات الانعكاسات الاخرى.

وبشكل ادق لم أجد هناك دراسة نقدية عراقية رصينة للجانب الوجداني في تجربتي الشعرية مثلاً، بل انصبت الرؤية على المسار القومي الثوري، لانه التصق بي من خلال المعيار المؤشر للموقف الملتزم، مما أدى الى طغيانه على الجوانب الاخرى من التجربة الشعرية، ووضع الناقد في محور ضيق، كان عليه الا يخضع لتأثيره الآسر، وهو في موقف تحليلي شمولي يفرض عليه الاحاطة بكل التفاعلات الغائبة عن عنصر العلانية.

من المعروف انك كنت احد الشعراء الذين استفتوا حول قضايا الشعر والأدب من قبل السيد خضر الولي، الا ان رأيك لم ينشر في حينها في الجزء الذي صدر فكيف تفسر ذلك؟ وهل لنا ان ننشر - كوثيقة - نص اجابتكم تلك؟

● قبل كل شيء.. مازلت مؤمناً بان صاحب الحق الشرعي الأول في الرد على السؤال هو الاخ خضر الولي نفسه.

وبقدر تعلق الأمر بي، وبمقدار معرفتي بملابسات ما جرى.. استطيع الجزم بأن الاخ الولي، بعد نشر الجزء الاول من استفتائه.. هيأ الجزء الثاني من كتابه، ودفع به الى المطبعة وبالفعل تم طبع الملزمة الاولى وكانت تتضمن بعض اجوبتي.. لكن تكاليف الطباعة المادية دفعت به الى التوقف عن الاستمرار في الطبع، ومن ثم سحب الملزمة الاولى نفسها.

ولقد اتصلت مؤخراً بالاخ خضر الولي للوقوف على رأيه والتأكد منه قبل الاجابة على السؤال.. فأكد بنفسه هذا الجانب حرفياً، ويمكنكم الاستفسار منه شخصياً عن الدوافع الاخرى ان وجدت لديه لبلوغ الحقيقة الناصعة.

كما اكد لي بنفسه ان هناك شعراء آخرين معي ضمهم الجزء الثاني من استفتائه بينهم الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي والدكتور صالح جواد الطعمة والسيدة سلافة حجاوي وان عددهم حوالي ثمانية شعراء، وان جميع الاجوبة نشرت في مجلتي (الأحد) اللبنانية و(العالم العربي) المصرية في حينه.. وصدقني انني فوجئت بالأمر الأخير، لانني شخصياً لم أطلع ولم أعرف أية مجلة منها نشرت اجوبتي فقد كانت المجلات تصادر بالجملة خلال العهد الملكي.

اما نشر اجوبتي، وهي بنت مرحلتها الثقافية، فليس بالضرورة انها تتطابق كلاً أو جزءاً مع وجهة نظري الآن، كما لا أحسب انها تمثلني بصورة دقيقة وأمينة ومنصفة، فقد نضجت آرائي، وتغير بعضها، وانكفأ الآخر، وصحا غيرها واستجدت أفكار أخرى من رؤيتي لقضايا الفن والأدب والفكر، ولكنني لا استطيع نكرانها لو نشرت وقتئذٍ، على الرغم من انني امتلك بعض اوراق الملزمة المطبوعة من أجوبتي بين اوراقي وقد اطلعتكم عليها شخصياً ومازال لدي جاهزة!

قصة

محمود الورداني

نوبة شهيد

عندما نادى المقدم «محمد بحر» علينا من مكتبه فى الناحية الأخرى، كنا قد انتهينا من الافطار من مكتب الضابط «على القطان»، الذى بتنا نستعمله فى النوبتجيات منذ ثمانية شهور. فالضابط «علي» بعد أن عاد من حصار السويس، لم يستطع ان يستمر معنا، وطلب ان ينقل الى الادارة ثم نقل بالفعل، قبل تسريحه فى الدفعة الأخيرة.

خرجنا الى الردهة، وأحسست انا بالبرد، وكان ممتعاً ان تشم رائحة الحديقة فى الصباح. كانت حديقة صغيرة، لكن «كليب» و «احمد» (اللذين استدعيا لما بدأت الحرب، والحقا علينا من الفرع عندما كثرت الحالات التي كان علينا ان ننقلها من المستشفيات لتدفن في مقابر الشهداء)استطاعا ان يحولا هذه المساحة الصغيرة الى حديقة بالفعل، ويزرعا الورد فى احواض صغيرة تطل على الردهة، حتى انك اذا وقفت واستندت على الحاجز الخشبى المواجه، امكنك ان تلمس الورد بيديك.

وقلت لنفسي: «اليوم يوم عيد، وسآخذ اليوم وغداً بطوله اجازه. . . .» وحاولت ان اتذكر ما اذا كانت «نادية» ستأتي اليوم او غداً، غير اننى لم استطع وقال الرقيب عبد العظيم: «تجىء معنا. . . سآخذ العسكري عادل ونذهب الى الفرع ونعيّد على العساكر هناك. . .» والتفت عادل: «آه. . . انا بالذات لازم اعيّد على المسلمين. . .» وقهقه بصوته الرفيع، وهويدفع عبد العظيم بقبضته فى كتفه، وقد بدا قصيراً ضئيلا بجواره.

دلفت الى مكتب المقدم. قلت: «صباح الخير ياافندم. . . .» قال: «اهلا يامصطفى. .» جلست على المقعد المجاور، وكان يرتدى (الأوفرول) في تلك المساحة الضيقة بين المكتب والجدار، قاعداً على كرسيه ذى المسندين والشلتة القديمة المتسخة.

جاء العسكرى فرج بصينية الشاى الصفراء قال: «صباح الخير ياافندى. . كل عام وسيادتك طيب». كان يبدو مسطولا تماماً، وهو يحاول ان يرفع عينيه المحمرتين الى المقدم. لقد تسلل مثل كل ليلة نوبتجيه مع المقدم. فبعد أن ينتهى من العشاء، واعداد الفراش، كان يقفز من السور، ويذهب الى العباسيه ليسهر طوال الليل فى المقهى.

التفت المقدم اليَّ: «جهزت اوراقك يامصطفى. . لابد ان ننتهى من المراجعة مع مقابر الشهداء ونقفل الحكاية وتروح تسلم الشغل للسجلات، ونخلص من وجع القلب. .» قلت له ان كل الاوراق جاهزة. ورفع سماعة التليفون، ومالبث ان راح يتكلم مع زوجته قال لها كل سنة وانت طيبة، وانه سيمر على خالته قبل ان

يعـود، قمت الى مكتبـه بجـوار البـاب، واختطفت السجـل، وبـداخله شهـادات الاستشهـاد النـاقصـة البيـانـات، والتى عليّ استكمالها، سواء من مقابر الشهداء، او من المستشفيات التى مات فيها هؤلاء الشهداء.

وخـرجت الى الحـديقـة بينـما كان صوت المقـدم يغيب رويـداً من خلفي، وهو يتحدث مع زوجته.

على انني دخلت مرة ثانيـة، حين جاء عبـد العظيم وعـادل، اللذان زعقـا على البـواب: «صبـاح الخير ياافنـدى.. كل سنة وسيادتك طيب». وضحك المقدم وهو يهز السماعه فى اتجاه عادل. ثم صاح: «انتبـاه النـاس...» تقـدم امـامنـا وهو يضحك، ويهز جسمـه الممتلىء القصير باوفـروله الميري، بينما ذراعاه السمينتا ن عاريتان تتطوحان فى الهواء.

فى السيـاره، اعطى كلّا منـا سيجـارة ثم راح يخرج من جيـوبـه النقود، ويعدها، ليضع اولا من جيب سترته المبالغ التى جمعها من العـائلة لتجـديد مقبرتهم، وقد سقطت بالفعل، وبنى مكانها عشة من الصاج، بداخلها راى المقدم بنفسه الناس وهم يشربون الشاى ويـدخنـون دون ان يرعـوا حرمـة الموتى الراقدين تحتهم. وفي كل مرة، يخطىء المقـدم، ويقـول لى: «ستخـربـون بيتى ياغجـر والله العظيم..» وبعـد أن يعيـد حسـابـاته، ويجد ان حساب القسم فى الصندوق ثم تسويته، ويقلب جيوبه الكثيرة التى تختلط عليه دائماً يكتشف عندئذ انه ادخل على هذه النقود او تلك، نقوداً اخرى من اي حساب آخر.

انحـرف «سيـد» السائق الى اليسار، حيث كان الشارع بارداً، والاشجار تبدو اشباحها ترتعش فى الريح المشتدة. وبانت لنا بضع سيـارات عسكرية واقفة في طابور طويل، يبدأ من البوابة العالية، وينتهى هنـاك من الضبـاب الخفيف الـذى يحجب نهايـة الشارع، وقال سيد: «لازم فيه رتبه كبيرة بمناسبة العيد ياافندم... كل سنة وسيادتك طيب...»

دلفنـا من البـاب، وانـا أحمل السجـلات بيـدى اليسرى تحت ابطي، وانصت لصوت البر وجى القوى الهادىء وقد انطلق يعزف سلام الشهيـد. كان البهـو مضيئـاً بالثـريـات الثـلاث المعلقـة فى السقف، داخـل القبـاب الثلاث العالية، والمشغولة الحواف بقطع الخشب الداكنة المنمنمة وكانت الارض نظيفة، وكذلك الجدران.

أعـرف ان صوت الـزلط تحت اقدامنا سيسبب ضجيجاً مزعجاً بينـما كنـا نخطـو خلف المقـدم، ونجتاز الباب الداخلي المطل على النصب حيث وقف لواء يرتـدى نظـاره واوفـرول ميدان ومن خلفه اربعة ضباط كبار برتبة العقيد والعميد، يرتدون اوفرولات ميدان ايضـاً. ومن ورائهم اصطف عسكـر المـوسيقـات صفين طويلين، ممسكـين بآلاتهم في وضـع انتباه، وهم يعزفون محدقين الى الامام. كان الضباط واقفين اذن، وقد رفعوا ايديهم يحيون بها، فوقفنا نحن ايضـاً خلف المقـدم، الـذى رفـع يده بتحيـة سلام الشهيد. كانت السجـلات ثقيلة تحت ابطى، وانـا ادور بعيني باحثـاً عن المـلازم الشـر فى، أو أى احـد من القـوة المـوجودة بالمقابر، وتوقفت اخيراً، عنـدمـا رايتهم خلفنـا عنـد بدايـة مقابر المسيحيين، واقفين خلف الملازم الشر فى، الضابط الوحيد بالمقابر، وقد رفع يده كذلك بتحية سلام الشهيد.

وقـدامنـا كان النصب، المغطى بالمربعات الدخامية المتجاورة، التى تحمـل رتب واسـماء الضبـاط الـذين استشهـدوا فى الحـروب الماضية. على ان الزهور التى جاء بها هؤلاء الضباط، كانت تكاد تغطى النصب، بينما انتشرت رائحتها الثقيلة العطنة، التى لاتشبه رائحة الزهور.

واسفـل الأشجـار القصيرة البعيـدة، فى الفنـاء الخالي المجاور للسـور الـذى يقـع فى نهايـة المقـابـر تقـريبـاً، رحت اشاهد النسوة الصغـيرات، وهن يرتـدين ملابسهن السـوداء الضيقـة، يسـرن رائحـات غاديـات مع اطفـالهن الممسكـين باياديهن. كان بعضهن يرتـدين نظـارات سوداء، وعنـدمـا يقـتربن قليـلا من النصب، ما يلبثن ان يستـدرن، ويعـدن مرة اخـرى الى الفنـاء، وهن يمشين بخطوات قصيرة متمهلة، مائلات على الاطفال يتكلمن دون أن اسمعهن.

كانت هذه هى المرة الاولى التى اسمع فيها سلام الشهيد. وكان اللحن بطيئـاً، وليس ثمـة ذروة يصـل اليهـا: مجرد جملة تظل تتردد بنفس البـطء حتى ينتهى اللحن. استـدار اللواء، وخلفـه الضبـاط الاربعـة، وحين مروا بجـوارنـا، رفع المقدم يده بالتحية، لكنهم كانوا يهرولون مسرعين، متجهمين، وناظرين امامهم.

شعر

عبد الرحمن مجيد الربيعي

أشتات حلم ساخن

- ١ -

جحيم لحظة لاتود الأنفلات
حرائقها
صفاقتها
تتربص أنت أيها الخافت مثل ذبالة خائفة
ترمي عينيك في مسافات مقفلة
تتوسل الأرض والشجر والماء
تتوسل المطر والطرق والرمال
تزف مليون كلمة رجاء
تنزف مليون قطرة من دمك
تحاول أن تستبدل مسراك
أن تغير علامات طريقك
تقلب المعادلات المستقرة
وكذلك الوئام الأمين
تبشر باليأس والتشتت
لاتتشبث بشيء
لاتنشدّ لشيء

تحتجب

تخبو

انتظاراً لموتك القادم.

- ٢ -

من يعرف سبيلاً لوأد هذا التاريخ البليد؟

من يدرك معنى لهذا الأنسلاخ الخامل؟

من يعرف وسيلة لأنبات هذه البذور الخرساء؟

ليأتي..

ليأتوا..

هذا هو حقل التجارب الموعود فليبدأوا

ليجعلوا من هذا الأدمي الذي يحمل اسماً لا ككل الأسماء

نموذجهم

ليقطّعوه

ليضعوا عليه الشارات

ليشهّروا به

ليندّدوا

ليلونوه

ليرفعوه

لينزلوه

ليقتلوه

ليحبوه

فهو مشرع أمامهم

لهم..

أنا المدعو..... حامل هذا الأسم

المثقل بالعناوين الباهظة

أسمح لهم بهذا..

ليأتوا..

لاأريد فماً ينفغر بغباء

ولاشفة تفتّر ببلاهة

ولا كلمة تساق وتمضي شتاتاً

أريد الرسوخ

أنشد النمو

أنحشر في الغليان
في الصداع
في الوصل
في القطيعة
في الجمود
في الذوبان
في الأحتضار
في البقاء
في....

- ٣ -

دم يذبل
وأعناق تساق الى مقاصل غامضة
وآذان طمرها الطمي
وأفواه أوصدها الرمل
فمن ينطق؟ ومن ينصت؟
من يعلو؟ ومن يهبط؟
من يعشق؟ ومن يخون؟
من يقف؟ ومن يجلس؟
من يشمخ؟ ومن يندحر؟
من يبقى؟ ومن يمضي؟
من؟ ومن؟
ما اكثر الأسئلة!
ما أقل الأجوبة!

- ٤ -

تتطاحن ثغاءات مبثورة
أي رعب هدم صفاء الجفنين؟
من قال للرمال أن تحركي؟
من قال للأمواج ان اغضبي؟
ومن أنهى المصباح الوحيد بحصاة؟
ترطن الشفاه لغات لايجمعها أصل
لاتنتمي الى قاموس

لاتعطي معنى لهذا السبي المغولي
لهذه المجازر الحمقاء
لهذه الليالي الضنكة
لهَذه البراكين الخامدة.

- ٥ -

امرأة تدفع بظهرها للوراء
تستعرض جمال كتفيها
يهفهف شعرها الذي صبغته أشقرَ
وجوارها رجل لحيم لا حدود لحجمه
لاحدود لكبر شاربيه
لاحدود لرداءة ذوقه فيما يرتدي
أسرة «كريمة» تلعب الورق
الرجل ينام في التاسعة ويشخر
والمرأة تبحث عن عشاق مابعد منتصف الليل
لتستقبلهم في مخدعها الزوجي.

- ٦ -

ترى هل ماحصل لم يكن شرعياً؟
من يجد جواباً لسؤال نخر الصدغين؟
افترش أعشاب الشرايين
توسدها
وغاب
وكاد هذا الأدمي أن يغيب أيضاً
لولا شفاعة الوجه القادم

لارنكا - بيروت
١٩٨٤

دراسة

سليمان البكري

الرواية العراقية و السياسة

لم يترك شيء اثره على النتاج الادبي العراقي الحديث كما تركت السياسة اثرها. فالبصمات التي اتضحت في القصة والرواية والشعر والمسرح منذ نهاية العشرينات وحتى الان تؤكد الدور الفاعل الذي أولاه الاديب العراقي للسياسة وتوظيفه لها في مجمل نتاجه الادبي.

ولم تكن صدفة ان أغلب الادباء العراقيين يؤمنون بالفكر التقدمي الاشتراكي الذي يرى السياسة «علماً وفناً انما ثبتوا موقفهم هذا عن وعي وانحياز كاملين للقضية الوطنية، فالسياسة علم لانها تحتوي قواعد متواترة ومنتظمة يمكن ارساؤها والتنبؤ بها وهذه القواعد تختلف بالطبع عن تلك القواعد العلمية التي تستنبط في العلوم الطبيعية لأن علم السياسة علم انساني تختلف قواعده عن علوم الطبيعه والكيمياء ولكن هذا الاختلاف وتلك الصعوبة باستنتاج القواعد لاينفي صفة العلم عن السياسة.[(١)]

والسياسة أيضاً فن لانها تعتمد الدقة في اختيار التوقيت بطرح مقررات معينة في فرص مناسبة لغرض توفير عنصر النجاح من أجل تحقيق هدف معين سواء أكان مرحلياً أو نقلة بالاتجاه الاستراتيجي.

ان مايهمنا في هذه الدراسة هو القاء الضوء على الأثر الذي تركته السياسة في النتاج الروائي العراقي والطريقة التي عالج فيها المبدع هذا الجانب الحيوي من الواقع الذي تصدر الصراعات العنيفة مع الانظمة العميلة والدكتاتورية وطبع النضال الشعبي بطابعه الثوري العنيف المستمر بالدينامية المتواترة حتى تفجير ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨.

ظل النتاج الروائي العراقي ضئيلاً اذا ماقورن بالشعر وكان لصدور رواية جديدة أثره الكبير في الوسط الادبي والثقافي حيث يتردد صداه في المنتديات الادبية ويناقش في الصحف اليومية.

ان الرويات القليلة التي صدرت في القطر منذ العشرينات وحتى الان ارتبطت بشكل أو بآخر في السياسة كما سنرى بعد قليل عندما نتناول عدداً منها بالعرض والنقد والتحليل.

الا ان الرواية العراقية لم تستطع ان تحتوي الصراع السياسي وحركة المجتمع الدائبة نحو التحرر الا في السبعينات حيث تناولت محاور عدة منها قضية المواطن العراقي ودفاعه عن حريته السياسية والاقتصادية وايمانه بالثورة ورفضه للحكم الرجعي وصراعه من أجل تحقيق أمله بالتغيير عن طريق الثورة والتبشير بالعدالة الاجتماعية والسير في طريق الاشتراكية.[(٢)]

ازاء ذلك فقد ارتبطت الرواية السياسية في العراق بالضرورة

بقضية معينة طرحت نفسها بزمن اتسم بحدث سياسي حتى بتنا نستطيع ان نتعرف على ملامح فترة سياسية من خلال رواية معينة عالجت حدثا ارتبط بتلك الفترة «كالنخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان فنتعرف من خلالها على الآثار السلبية التي تركتها الحرب العالمية الثانية على حياة المواطنين العراقيين، والانهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي، التي تلقي الضوء على الاضراب البطولي والمظاهرات العنيفة التي قام بها الطلبة وجماهير الشعب رداً على هزيمة حزيران العسكرية ودور النظام العارفي في تكريس الهزيمة.

في هذا السياق لاتطمح هذه الدراسة في تغطية كافة الروايات السياسية الصادرة في العراق وانما تكتفي بنماذج معينة من أجل توضيح أثر السياسة على الرواية العراقية، وحسب اعتقادي فأن النماذج المختارة تفي بالغرض المطلوب.

من المؤشرات الواضحة في روايتنا الشابة ذات الطابع السياسي ان كتابها من الروائيين الذين كانوا طرفا في الاحداث السياسية التي مرت بالوطن في أعقاب ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ وعندما ازيحت الظروف غير الطبيعية وبدأت الحياة تأخذ مجراها الصحي بعد ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨ عاد الروائيون الى صفحات حياتهم الماضية يكتبون عنها.(٣)

فظهرت روايات مثل «الوشم» و «الانهار» لعبد الرحمن مجيد الربيعي و «الاغتيال والغضب» لموفق خضر و «المناضل» لعزيز سيد جاسم و « شقة في شارع ابي نؤاس» لبرهان الخطيب و «مدار الاشياء المرفوضة» لسليمان البكري و «ضجة في الزقاق» لغانم الدباغ و «المسافة» ليوسف الصائغ و«تماس المدن» لنجيب المانع و «عرزال حمد السالم» لعادل عبد الجبار و «الطيور» و «الجذور» لمهدي النجار و «يبقى الحب علامة» لمحي الدين زنكنة و «تلك الشمس كنت احبها» لعبد الستار ناصر و «النهر» لناجح المعموري و «الخراب الجميل» لاحمد خلف و «ربيع في صيف ساخن» لعبد عون الروضان و «انسان الزمن الجديد» للدكتور عمر الطالب و «النهر والرماد» لمحمد شاكر السبع و «الايام الطويلة» لعبد الامير معله و «القلعة الخامسة» لفاضل العزاوي وحين نلتفت الى الماضي السياسي للعراق نراه قد توهج بفعل أحداث سياسية كبرى وانتفاضات جماهيرية واسعة باتت تشكل تاريخ العراق كله وأضحت مراحل سياسية يشار اليها في تاريخنا المعاصر، وقد



عبدالرحمن الربيعي

ارتبطت الرواية العراقية بهذه المراحل كنتيجة طبيعية لتأثر كتابها بالاحداث السياسية وموقفهم منها ووعيهم لابعادها فكانت «رواية الحقبة» كما أشار الدكتور علي عباس علوان واعتبرها ظاهرة سلبية تسجن الأبطال باقفاص تاريخية لتقترب من الرواية التسجيلية التي تحول الروائي دون وعي منه وهو مشدود للفترة التاريخية الى دور المؤرخ ناسياً دور الفنان العظيم.(٤)

واعتقد ان الطرح الانساني والتعامل الصادق مع الحدث ينفي تلك السلبية التي أشار اليها الدكتور الناقد خصوصاً اذا ما انتقى الروائي أدواته الفنية ممتزجة بوعي وفهم دقيقين لطبيعة المرحلة فيعمل على كشفها واضاءتها هذا فضلاً عن أن تسود رواية الحقبة في الظروف التي مربها القطر والتي يمر بها اليوم شيء يجعل من رواية الحقبة والرواية السياسية بالذات اداة نضالية ضد مظاهر التخلف في الصراع مع الاستعمار والصهيونية.

ان بواكير الاهتمام بكتابة رواية سياسية بدأت في عام ١٩٢٨ برواية «جلال خالد» لرائد القصة العراقية محمود أحمد السيد لأن الرواية تتمكن ان تعبر عن هموم الانسان وطموحه في حياة كريمة أكثر مما تستطيع ان تقدمه القصة القصيرة في هذا المجال وان الرواية كما يرى الناقد «ميشال بوتور» في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» هي تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث ان تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي انه يتغير.(٥)

وقد ادرك الروائي العراقي هذه الحقيقة فكتب محاولات روائية اتسمت بالاهمية والوضوح واعتبرت بداية أصيلة مشرفة للرواية العراقية فـ «جلال خالد» ناقشت بنفس تقدمي وبعلمية قضايا المجتمع العراقي ابان تلك الفترة ـ الاحتلال البريطاني للعراق ـ وطرحت مثلاً حق العمال بالاضراب من أجل تحسين ظروف

عيشهم وتحقيق مكاسب مشروعة تؤمن حياتهم، كما ان محمود أحمد السيد المثقف الواعي استشرف في روايته الايام المقبلة وبشر بقيام ثورة تطرد المحتلين الاجانب وفيها اشارات متعددة الى الوحدة بين الاقطار العربية وقيام الدولة الكبرى. كما ان الرواية تطرح أيضاً قضية المرأة وضرورة انعتاقها من التقاليد الرجعية وفتح مجالات الحياة الرحبة أمامها، وقضايا اخرى طرحتها الرواية مازالت تكتسب أهميتها من كونها قائمة وملموسة حتى الان [٦]

ان البناء الروائي لرواية «جلال خالد» اعتمد الواقعية وتوظيف الحلم وقام المؤلف بمزج الاحداث والمواقف التي وقعت أثناء رحلة البطل الى الهند ثم عودته الى الوطن وقد اتسمت لغة الرواية بالبساطة واحتوت مضامين فكرية معبرة عن مواقف تقدمية ولم تخضع للشروط والمواصفات السائدة في تلك الفترة.

هذا الفهم المتقدم لفن الرواية وتوظيفه لمطلب سياسي جعل الروائي يبحث أهم المشكلات المعاصرة مفجراً الصراع بين الانظمة المشبوهة المغرقة في رجعيتها وبين القوى الوطنية الصاعدة و جماهير الشعب بانتفاضاتها ومظاهراتها.

فرواية «الارض واليد والماء» لذنون أيوب الصادرة عام ١٩٤٨ والتي تجمع مابين الريف والمدينة في فترة نهوض البورجوازية الوطنية وتشرّ بها بافكار اصلاحية ديمقراطية تعكس مدى الطموح لدى هذه الطبقة الصاعدة لتحويل الافكار المجردة الى واقع ملموس يراه الناس ويتلمسه القادة. [٧]

فالقاص أيوب يعالج في روايته وضعاً سياسياً طبقياً كان سائداً في مرحلة الخمسينات بدأ بصعود البورجوازية الى سطح الاحداث ومحاولتها تسخين الصراع ضد السلطة الملكية. ان مجموعة المثقفين في الرواية تعكس واقعاً جديداً يرتبط بفكر تقدمي ضمن علاقاتهم بالفلاحين الذين يخوضون نضالاً شاقاً ضد عنت الاقطاعي والسلطة الرجعية.

ان الصدق في طرح ومعالجة الفعل الروائي في «اليد والارض والماء» جاء نتيجة فهم دقيق لقوانين الحياة العراقية ابان تلك الفترة التي كانت تخضع لعسف واضطهاد النظام الملكي وقوانينه وكان من المستحيل تجاوز هذا الوضع نظراً لضعف الجانب المعارض وعدم توفر الظروف الذاتية للقوى الوطنية للاطاحة بالنظام، هذه النتيجة تبدو محصلة العمل الروائي وتكشف تعامل الكاتب وصدقه في توظيف واقع سياسي في عمل فني.

أما على المستوى الخاص فأن الرواية تفضح التعامل الفوقي قصير النفس بين أبطال الرواية الاربعة ممثلي البورجواية الوطنية وبين الفلاحين حيث ان مغامرتهم انتهت الى فشل ذريع لان قيادتهم لم تكن بالمستوى المطلوب خبرة وتفاعلاً وثورية مع الآخرين.

لقد تعامل ذنون ايوب مع حدث كان هو طرفاً فيه (كما أشار في لقاء تلفزيوني مع الناقد مؤيد الطلال) لذا كانت الرواية جانباً من حياته المعروفة اتسمت بالتحريض والتمرد على النظام الرجعي اعتمد في بنائها ولغتها الواقعية والمباشرة وهو اسلوبه المعروف في كتاباته القصصية والروائية.

نتوصل من هذا الى ان النتاج الروائي العراقي المبكر استلهم السياسة في كتابة أعمال ارتبطت بقيم ثورية من أجل تغيير واقع متخلف حاولت السلطات الرجعية المتعاقبة ان تبقيه على سكونيته وتخلفه، ان الروائيين الرواد فتحوا ممراً الى عالم السياسة لن يغلق ابداً.

ومن كتاب الرواية العراقيين الذين وظفوا السياسة في اعمالهم الروائية القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، وهذا ماجسدته روايته «الانهار» في تظاهرات الطلبة ضد النظام العار في الحاكم آنذاك. لقد كان للسياسة مردودها الكبير عند الربيعي بحكم وجوده ومعايشته لمرحلة تاريخية شارك فيها وكان شديد الالتصاق بالاحداث السياسية التي عصفت بالعراق.

ان «سالما» في «عيون في الحلم» منطلقه الروائي هو المناضل الذي تطارده السلطة لنشاطه الثوري فتنفيه الى قرية نائية لتحد من نشاطه و«تخريبه» على حد زعم السلطة. لكن «سالماً» وهو الملتزم بقضية سياسية وهب حياته من أجلها لم يستكن لهذا القرار بل يواصل نشاطه السياسي حتى تعتقله الشرطة وتقوده مخفوراً الى المعتقل.

ويخوض الربيعي تجربة ثانية في كتابة رواية سياسية فيقدم «الوشم» ويطلق «كريم الناصري» بطلها نموذجاً للشخصية السلبية التي تمثل السقوط السياسي في نظرة احادية الجانب، فالانحدار الطبقي لبطله كبر جوازي صغير لايؤهله لخوض غمار تجربة ثورية والحفاظ على نقائها من الانزلاق نحو شراك النظام لذا فهو يسقط صريعاً امام أول مجابهة تمثلت في اعتقاله سبعة شهور يفضح بعدها

تنظيمـه ويمعن في كسـر اعنـاق رفـاقـه ويقـدم براءاته جواز مرور لاطـلاق سراحـه . لقـد استخدم الروائي طريقة «الفلاش باك» في البنـاء الفني لروايتـه الفني وحقق حاجـة شخـوصه في هذا التعامل الـذي قاده الى نجـاح مستعمـلاً الاسلوب الطباعي المتميز بالحرف البـارز للحـاضر والحرف العادي للماضي ، وقد تجاوز فيها بعد هذه الطريقة في الروايات التي كتبها .

وتأتي «الانهـار» لتسجـل النضال الجماعي ضد السلطة الرجعية وتكون صعوداً نوعياً بعد سقوط وتأرجح في «الوشم» .

«فشخصيـات الانهـار شخصيـات حيـة ومتفاعلة مع الاحداث وايجابية وليس لمجرد تبادلها الكلمات والشعارات الثورية فقلما نفعل ذلـك ، بل لأنها تمارس صراعـاً واقعيـاً تعبر من خلالـه عن قوى اجتمـاعيـة ومن ثم فانهـا تتظـافر وتشترك في النضال السياسي . انها شخصيات تنظر الى المستقبل وتسعى الى تغيير الحاضر»[8] .

وعن فترة النضال السري في مرحلة الخمسينات قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ كانت روايـات «تماس المدن» لنجيب المانع و «المبعدون» لهشام توفيق الركابي و «القمر والاسوار» للربيعي وغيرها .

فروايـة «تمـاس المـدن» تبرز الـروح الثـوريـة والدفق النضالي وتصـاعـده وقـد جسـد «المـانـع» هذا في التغيير الذي حصل لبطل روايتـه بعـد قنـاعتـه بعـدم جدوى النضال الفردي فينتمي سياسياً ويحقق تغيـيراً نوعيـاً في موقفه عبر المشاركة الجماعية في النضال ، ان دعـوة «سليم الصـابـري» للوحـدة العـربيـة وكتـابتـه عنهـا باسمه الصـريـح في الصحـافـة جعلت النظام يعتقله ويودعه السجن لكن هروب «الصابري» الى الخارج ومن خلال تجمع ثوري يحقق انتماءه السيـاسي في النضـال الجـماعي لأن الخلفيـة الفكـريـة «للصابري» واراءه في واقـع الحيـاة السيـاسيـة للمجتمع العراقي ودعوته لوحدة الامـة العـربية كانت عاملاً مهماً في انتمائه الذي جاء منطقياً ومتماشياً وفق معطيـات الحـدث الـروائي والنمـو الـدرامي لشخصيتـه لأن النضـال من اجـل تحقيق طمـوح ثوري عظيم كالـوحـدة العـربية لايمكن ان يتحقق عبر العمـل الفردي لان متطلبات النضال شاقة وصعبة لايمكن للفرد مهما اوتي من طاقة خارقة وقدرة فذة لايمكنه تحملها لذا يبدو النضال الجماعي عبر الانتماء السياسي ووفق منظور


ا . عادل عبد الجبار

فكـري هو الأسـاس القـويم للنضـال من أجـل تحقيق وحدة الامة العـربيـة ، لذا كان انضـواء «سليم الصـابـري» تحت راية التنظيم السيـاسي حاجـة شخصيـة وضـروريـة له من أجل استكمال المهام النضالية التي يتطلع لها والتي وهب حياته من أجل تحقيقها[9] .

ويتألف أبطـال روايـة «المبعـدون» لهشام توفيق الـركـابي في نضالهم الجماعي واصراهم على السير فيه حتى النهاية حيث تتحقق مستقبليـة وأمكـانية تقويض النظام فمجموعة «المبعدون السياسيون» في مدينـة (بـدرة) الحدودية ومعاناة الحياة اليومية التي يعانون منها لا تثنيهم عن تقوية تنظيمهم السري داخل المدينة ، وكمحصلة عملية فأن طريق النضـال يقـود العـديد من شخوص الرواية الى التحول من الجانب المضاد الى جانب الجماهير وطليعتها الثورية التي تمارس نضـالهـا السـري في فترة الخمسينـات ويرتبط ذلك التحول بجملة عوامل ذاتية وموضوعية يحققها الروائي بتقنية فنية عالية الى جانب لغته الجميلة التي يتحقق فيها الشرط الفني للغة الرواية .

وفي روايـة «القمـر والاسـوار» لعبـد الـرحمن الربيعي يتخلص الروائي من سلبيات شخوص «الوشم» باحداث تتحرك وفق ايقاع هادىء مؤثـر يحمـل معـه ريـاح التغيير الثـوري و «يتخلص من موضـوع اسـماع صوتـه الخـاص في أحـداث الـروايـة كما رأينا مع «صـلاح كامـل» في «الانهـار» وهـو موضـوع يؤثر في حرية القارىء ويجعله واقعـاً تحت ضغـوط قسرية هي أفكار الروائي الخاصة ، كما انه لم يعد مقيداً بفكرة الشخصية المحورية الواحدة كما هو الحال مع «كـريم النـاصري» في «الوشم»[10] ويطرح الروائي في روايته الجـماهـير الشعبيـة كقيمـة نضالية تحاول ان تنظم نفسها في مواجهة العـدو ، فـ «عزيز ، وهاتف ، ومحسن » نماذج سياسية متنمية تتوهج

بالفعل الثوري والنضال الدوؤب وفق ايديولوجيات مختلفة ولكنها تناضل من اجل غاية مشتركة هي اسقاط النظام القائم.

وتتفجر احداث الرواية بالصراع بين رجال السلطة وممثلي الاحزاب في مدينة الناصرية لدى زيارة الملك للمدينة، ومن جانب آخر تكون عملية التغيير الحضاري في المدينة تتصاعد تدريجياً ببطء وتؤدة متوازية مع البشارة المستقبلية للتغيير السياسي والاجتماعي في القطر.

وطرحت روايات سياسية ممارسات العنف الثوري ضد الاستلاب والتحدي الفردي الدكتاتوري فكانت «الايام الطويلة» لعبد الامير معلة رائدة في هذا المضمار، فرحلة البطل وتعرضه لمخاطر جمة بعد اشتراكه في عملية اغتيال رئيس وزراء النظام وقطعه الصحراء نحو سوريا في ظروف شديدة القسوة اكسبت الرواية رومانسية نضالية تجعل القارىء يتعاطف مع بطل الرواية الشخصية الفريدة ذات النفس الطويل في تحمل الالم والشجاعة المتناهية من أجل تحقيق هدفه المنشود. ان الحلم الثوري الذي حوّله محمد حسين الصقر الى ممارسة نضالية أشعلت الضوء الأخضر في امكانية اسقاط النظام الفردي الدكتاتوري وهو ماتطرحه الرواية وتفصله تفصيلاً دقيقاً في جزئها الثاني.

في جانب آخر عالجت روايات قضية الانتماء السياسي والاحباطات التي يتعرض لها المناضلون في مواجهة جلاديهم كما في رواية «المسافة» ليوسف الصائغ و «يبقى الحب علامة» لمحي الدين زنكنة و «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» لفاضل العزاوي.

نلاحظ في هذه الروايات انها لم تكتب بالشكل التقليدي بل لجأ كتابها الى طرق فنية ابتعدت عما هو مألوف في الرواية الواقعية. فـ «مخلوقات فاضل الجميلة» لاتوضح الزمن والمكان اللذين حدثت فيها وبطلها «س» اطلق سرحه حديثاً من السجن يشكل رمزاً لكل الاشخاص الذين تعرضوا للاضطهاد. لم يحقق «س» حريته وهو خارج من السجن لانه وجد نفسه في عالم غريب لايمت بصلة الى مدينته القديمة المغرقة في الحزن والصمت لكن «س» يحلّق فوق الواقع المؤلم محاولاً ايجاد البديل في نظرية الكون المهجور متمثلة بـ «عدم - وجود - عدم» وهي محاولة محكومة بالفشل لانها تبتعد عن الواقع الحي المرتبط بقوانين التغيير الاجتماعي لكن الرواية رغم ذلك تبقى صرخة احتجاج ضد العسف ومصادرة الحريات في حين تكون رواية «المسافة» ليوسف الصائغ تراجيديا يختلط فيها المسرح والشعر والرواية وحيث الجلاد والضحية ضحيتان معا لنظام قهري، فالجلاد عليه انتزاع الاعتراف من الضحية رفيقه السابق في التنظيم باي طريقة وفي لحظات دقيقة وحرجة في حياة هذين الشخصين يكشف لنا المؤلف الا بعاد المشتركة بطريقة «فلاش باك» لحياة نضالية عاشاها معاً انتهت بهما في هذا المأزق. ان تفجرا في الفعل الروائي تتصاعد ذروته في النهاية حيث الجلاد والضحية في طرف والنظام القهري في طرف آخر والمؤلف في طرحه هذا قدم للرواية العراقية بطلاً تراجيديا لم تقدمه رواية اخرى؟

وتأتي رواية محي الدين زنكنة «ويبقى الحب علامة» لتفضح الاساليب القسرية التي يلجأ اليها النظام الدكتاتوري من أجل انتزاع الاعتراف من المناضلين وبقدر ما كان «س» في رواية «المخلوقات» وبطل «المسافة» في رواية يوسف الصائغ هشين في صلابتهما وعدم وقوفهما موقفاً ثورياً بوجه الزبانية جلادي النظام يكون بطل «ويبقى الحب علامة» أكثر صلابة وقوة في وجه جلاديه حيث التحدي والصمود حتى الموقف الأخير.

نلاحظ في هذه الروايات الثلاث اعتماد بنائها الفني الجمل القصيرة والاستفادة من مختلف الفنون كالمسرح والمونتاج السينما والفن التشكيلي والموسيقى في رفد الفعل الروائي وتصاعده. وقد أشرت هذه الروايات بتحقيق قيمة فنية عالية جراء المضمون الانساني الذي طرحته والشكل الفني الجديد الذي عالجت به الأحداث.

يؤكد الناقد باسم عبد الحميد حمودي ان فترة الخمسينات ونضالها الجماهيري أتاح للروائيين العراقيين تجسيدها في اعمال روائية مهمة مثل رواية «المدينة تحتضن الرجال» لموفق خضر و «ضجة في الرقاق» لغانم الدباغ و «مدار الاشياء المرفوضة» لكاتب السطور.

في الاولى يبتعد الروائي عن الحدث السياسي نحو قضايا اجتماعية واقتصادية ويمارس عملية هروب بعيداً عن الأجهزة القمعية للسلطة. وفي الثانية يتطابق هذا الموقف مع بطلها الذي يمارس هروباً مماثلاً رغم انه يشكل خطراً على الحركة السياسية فلا هو بالمعادي تماماً ولا هو بالمؤيد الكامل التأييد ويظل أسيراً لهاجس الحيرة والتردد. اما الرواية الثالثة فانها تمتد زمنياً لتواصل تصوير النضال الجماهيري ممثلاً بشخص بطلها وسمة التفرد والهم الانساني ازاء الآخرين وازاء نفسه حتى انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز

١٩٥٨ (١١)

وطـرحت عدد من الـروايـات صمود المناضلين بعد ردة تشرين ومحـاولاتهم اعـادة بنـاء الحـزب من جديد فكانت رواية عبد الامير معلة «الايام الطويلة» في جزئها الثالث ورواية عبد الرحمن الربيعي «الوكر» وغيرها .

فـ «الايـام الطـويلة» في هذا الجـزء تطـرح تجربة محمـد الصقر النضـاليـة ومن خلال شخصيتـه الفـذة اعـادة التنظيم للحزب بعد النكسـة التي حلت به عقب ردة تشـرين ، لقـد نضج اسلوب معلة الـروائى فبـدا روائيـاً اكثـر منـه شاعـراً ونجح في شد القارىء الى أحـداث روايتـه التي عاملهـا بنـوع من التسجيليـة لوقائع معروفة ومؤثرة في النضال الثوري البعثي تنتهي باعتقال بطل الرواية محمد حسين الصقر .

لايمكن الحسم بمـوقف نقـدي لهذا العمـل لاننـا مازلنا بانتظار الاجـزاء الـلاحقـة منـه ، لكن فضيلة هذا النتـاج تبقى زيـادتـه في تسجيل التاريخ النضالي لحزب البعث العربي الاشتراكي .

وتطـرح روايـة «الـوكـر» للربيعي قضية النضال الجماعي بواقعية فنية تبرز حيوية شخوصها المناضلين الشباب المتدفقين نبضاً انسانياً وممتلئين حرارة واحساساً واصراراً على الكفاح ضد الردة التشرينية يعملون ليـل نهار في الـوكـر الحـزبي ويخططـون لاعادة بناء الحزب ويـدافعـون ذاتياً عن موقعهم النضالي باصدارهم النشرات السرية التي تفضح استلابات السلطة وكذبها و زيفها ، وقد اتخذت الروائة من حيـاة مجمـوعـة المنـاضلين المثقفـين موضوعاً لها ونجح كاتبها في توظيف علاقـات ابطاله واستخدام احاديثهم ومناقشاتهم وحوارهم بالنهـوض في روايتـه وجنبهـا الانـزلاق في شرك الافكـار المجـردة فمجمـوعـة الشخـوص كانت متفقة الاراء موحدة الهدف تعمل ضد عدو مشترك وقد وحدت الهموم أبطال الرواية وكان يحدوهم الأمل الكبير في الانتفاض الثوري ضد النظام الارهابي .

هوامش

١ ـ كامل الزهيري / موسوعة الهلال الاشتراكية

٢ ـ د. عمر محمد الطالب / مجلة حراس الوطن .

٣ ـ عبد الرحمن الربيعي / الشاطىء الجديد .

٤ ـ د. علي عباس علوان / الرواية العربية ومشكلات الواقع / ملتقى القصة الاول .

٥ ـ ميشال بوتور / بحوث في الرواية الجديدة .

٦ ـ الشاطىء الجديد .

٧ ـ ياسين النصير / الموسوعة الصغيرة ـ عدد ٥٧ ـ الرواية والمكان ـ .

٨ ـ احمد محمد عطية / تطور شخصية البطل الثوري / الاداب تشرين اول ١٩٧٥ .

٩ ـ سليمان البكري / ماذا تطرح رواية تماس المدن / الطليعة الادبية / نيسان ١٩٨٠ .

١٠ ـ د. محسن الموسوي / الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة

١١ ـ باسم عبد الحميد حمودي / رحلة مع القصة العراقية .

قصتان قصيرتان

وليم ساroyan

ترجمة : د. رزوق فرج رزوق

هاتان القصتان مترجمتان عن مجموعة قصصية للقاص الأميركي وليم ساroyan، صدرت بلندن عن دار «فيبر أند فيبر» للنشر بعنوان: «الآشوري وقصص أخرى» The Assyrian and Other Stories وهي مجموعة صدّرها القاص بمقدمة طويلة (٢٧ صفحة) تحدث فيها عما يجعل المرء كاتبا ومقتضيات بقائه كاتباً وبيّن لماذا تكون الكتابة مهمة لا غنى عنها. ضمت هذه المجموعة رواية قصيرة واحدة وعشر قصص قصيرة. وصفت هذه القصص، ومنها القصتان المترجمتان، بأنها قصص غنائية تؤكد فرح ساroyan بالحياة وابتهاجه بالناس، وتصور موهبته في جعل القصة القصيرة تغنّي.

المترجم

-١-

سارق ورقة الشجرة

الماشي المنفرد يصل إلى الناس والأشياء غالباً في الوقت الملائم ليحصل على كل ما ينشده ثم يمضي في سبيله، ولكنه بين حين وآخر يبطىء خطاه لكي يحصل على المزيد، وقد يتسكع، وأحياناً يقف.

المشي أمر جيد يشبه قراءة كتاب عن موضوع لا تعرف عنه شيئاً. أو كتاب كان من حولك زمناً طويلاً وتودّ أن ترى ما فيه من الأشياء التي فاتتك ملاحظتها أخيراً. أو ماذا ستكون آراؤك فيها وأنت تقرأه مرة ثانية.

وليس ينبغي للمشية الحقيقية أن يكون لها وقت محدد. يجب أن يكون لها وجهة عامة ولكن لا يكون لها طريق. إنّ شارعاً مهملاً يجب أن يكتشف إن بدا أنّ اكتشافه فكرة حسنة، أو إن شارعاً مفضلاً يجب تجاهله إن بدا التجاهل فكرة حسنة. أن يكون المرء حراً حين يمشي هو الهدف الحقيقي وما للمكان أهمية.

إني أنزل عادة عند المحيط في سان فرنسيسكو لأنه لايبعد عني كثيراً، ولأني ما إن أكون حيث الماء يمدّ ويجزر أحسّ بأني سعيد، مهما كان شعوري الحقيقي. اكثر الناس الذين يتمشون على الساحل شأنهم مثل شأني لأنهم لا يودون أن يتضايقوا من محاولة الايماء بالرأس تحية للناس الآخرين أو التبسم لهم أو الكلام معهم، ولأن واحدهم يرى سواه وجهاً لوجه وكأنه لايراه، ثم لايجد في ذلك خيراً، فهم يعلمون قبل كل شيء أنهم هناك لكي لايحتاجوا إلى تحمل مشكلة التظاهر والتصنع.

ولكن ما بين حين وآخر يستوقفك رجل في الستين من العمر أو ما يقرب منها وهو يصطاد السمك في الامواج المتكسرة عند الشاطىء ويقول «حسناً» لقد قمت بالصيد طوال الصباح في نهاية (تارافال) وحصلت على سمكة صغيرة تزن ستة باوندات. ثم رجعت الى البيت لتناول بعض الغداء ولقيلولة، وهأنذا ما زلت

أصطاد في نهاية (اورتيكا) منذ الظهيرة وان لم أظفر بشيء فلن أبالي.»

انه بالضبط لن يستوقفك، وإنما يلقاك وجاهاً ويقول لك كل ما يريد قوله قبل ان تكون قد اجتزته ولن يكترث إن كان كل فعلك هو أن تصغي جاداً وتهزّ رأسك مرة واحدة.

كان اليوم من آحاد شهر آب وقد بدأ بهيجاً ولا معاً ودافئاً ولطيفاً، وظلّ كذلك ساعة بعد ساعة فعرفت أنه سيكون يوماً تستطيع فيه أن ترنو الى المدينة نفسها من قمة تل - يوماً تستطيع أن تظفر بنظرة حقيقية إليه من تل بعد آخر، ثم من وادٍ، ومن شوارع في منحدر وادٍ، وتتبين كيف تلوح المدينة، وكيف تتغير، وكيف لا تتغير.

بدأت رحلتي نحو المدينة وتسلقت التلال ونظرت وانطلقت نحو طائفة من الأشياء اللطيفة في الوقت الملائم لكي أحصل على كل ما أردته منها. وفي طريق عودتي حدث خير شيء في كل المسيرة.

كانت مدة المسيرة ساعتين ونصف الساعة: عبر الشارع إلى الدرجات التي تتسلق (ريد روك هل)، حول التل، في منحدر الوادي، صعوداً الى تل (لا اسم له)، انحداراً خلال وحل لين وأعشاب وآجام وأشجار وأغصان مكسورة إلى الشارع، ثم صعوداً إلى مجموعة التلال خلال غابة (سوترو)، فانحداراً قليلاً، فصعوداً مرة أخرى، فإلى اليسار، ثم انحداراً شديداً مسافة ميل ونصف ميل إلى (ماركت ستريت)، وصعوداً ببطء عبر (يونايتد ستيتس منت)، ثم كل الطريق إلى المدينة ـ مسافة سبعة أميال أو ثمانية. كل شيء حسن، النهار بهيج ولا مع ودافيء، قرابة ساعتين من المشي المستمر الشاق دون حاجة إلى التسكع أو التوقف في أي مكان.

السيارة تعود قبل أن تكون قد أنهيت تدخين سيكارة ثانية، وهناك بعدئذ نصف ميل من الصعود إلى التل وتنتهي المسيرة.

في الساحة الأمامية للبيت الخامس في منحدر التل بعد بيتي شجرة صمغ غضة لطيفة، شجرة لا تتمالك نفسك من الشعور بالسعادة لرؤيتها لأن الضوء الصافي يسهل رؤية كل شيء ولأن أوراق الشجرة جديدة وطرية وحمر وخضر وسود وجزء من النهار.

عندما استدرت حول التل وبدأت أصعّد في هذا الشارع رأيت صبياً في العاشرة أو الحادية عشرة من العمر يسير ببطء أمامي بحوالي خمسين ياردة. وحين وصل إلى الشجرة اقتطف منها ورقة.

أعني أنني رأيته يفعل ذلك، وقد قررت أن ألقي نظرة على الشجرة عندما أصل إليها. ولكنني لم أر الرجل الذي كان واقفاً على العتبة الحجرية يتنفس الهواء النقي. الصبي أيضاً لم يره.

الشيء التالي الذي عرفته هو ان الرجل استوقف الصبي وأن الاثنين كانا هناك يتحدثان. أعني أن الصبي كان يحاول ألا يقف ولكنه في الوقت نفسه يحاول أن يكون مؤدباً أو أن يتصرف بشكل مقبول على وجه التقريب، ولم يبد أن شيئاً أكثر من هذا كان يحدث بهذا الشكل أو ذاك.

عندما بدأت أسمع ما كان يقوله الرجل بدأت أنا أيضاً أبطىء في سيري، وإن كنت محتاجاً الى استحمام.

قال الرجل «ماذا قلت؟»

قال الصبي باحترام «خذها.»

قال الرجل وهو في غاية الجد وبعض الغضب «طيب، هذا أمر حسن. أتفعل ما فعلت في كل مكان تذهب إليه؟».

«لا.»

«حسناً. لماذا تفعله هنا؟»

«لا أدري.» نظر الصبي إلى الورقة ورفعها «أتريد استردادها؟»

قال الرجل غاضباً «لا. ما نفعها الآن؟». نظر الى الورقة في أصابع الصبي وقال بمرارة «هل أريد استردادها؟ لم أرد أن تقتطفها من الشجرة في المقام الأول.».

قال الصبي «لم أعلم.»

أراد أن يذهب، ولكنه في الوقت نفسه بدا كأنه آسف حقاً لما فعله، أو للرجل الذي ساءه الأمر، أو لأن شيئاً صغيراً مثل اقتطاف ورقة من شجرة يعني كثيراً عند بعض الناس، أو لأن الحالة التي بها يمكن أن يكون امرؤ سائراً في عصر يوم الأحد، مفكراً بالأشياء بصورة عامة، وفجأة يرى شجرة لطيفة مغطاة بأوراق جديدة ويمدّ يده فياخذ واحدة منها غير قاصد اي شيء من عمله فيسوسه شخص ما ويحمّقه.

كان الصبي من منطقة مجاورة، وكان يتجول في كل مكان لأن

اليوم كان لطيفاً، وكان قد قرر أن يصعّد في تل هذا الشارع ويلقى نظرة. كان صبياً ذا طبع هادىء أو ان هذا الطبع بات هادئاً بعد مسيرة كسلى في نهار سعيد، ولم يكن في طبيعته فظاظة أو تحدّ؛ وأظنه ابن أحد العمال وقلما حصل على نصف دولار دون أن يجنيه بنفسه بالعمل. ولكنه في الأغلب كان غريباً عن الشارع.

أما الرجل فأعلم أنه يعمل في مصرف، وأظن أنه قد استدعي مرات عديدة لارتكابه أخطاء صغيرة. على أية حال كنت قد توقفت عن السير منتظراً حل المشكلة، ولكن يبدو أنّ الرجل أبى أن ينهيها، وأن الصبي ما كان متهيئاً تماماً لمواصلة السير.

قال الرجل أخيراً «افترض أنّ كل شخص يمرّ من هنا قطف ورقة؟»

قال الصبي طيعاً «لن يكون على الشجرة ورق كثير بعد حين.»

قال الرجل «لا، لن يكون بالطبع. وهذه هي القضية تماماً

قال الصبي «نعم، يا سيدي.»

قال الرجل «حسناً، في المرة الثانية التي تجيء فيها إلى هنا لا تدع ما حدث يحدث ثانية.».

«نعم، يا سيدي.»

استدار الصبي وبطاقة متفجرة فجائية محيرة جرى مسرعاً، وفجأة توقف. استدار فرأى الرجل يقف أمام الشجرة، ويفحص المكان الذي انتزعت منه الورقة.

ثم شرع الصبي يرتقي التل ببطء.

حسناً، لقد تحولت مسيرة جيدة إلى مسيرة لا تنسى، لأن الصبي عندما استدار ليبتعد لم أملك نفسي من التفكير بأن الاستدارة مصدر كل الجمال وكل الدراما. ولولا الاستدارة - الاستدارة لملاحظة شجرة صغيرة تغطيها أوراق جديدة، الاستدارة لملاحظة ورقة معينة، الاستدارة لأخذها، الاستدارة للوقوف تلبية لطلب امرىء، الاستدارة لمعرفة هويته، الاستدارة والتحول إلى حجر نتيجة للخجل والاذلال، وأخيراً الاستدارة للهرب - لما كان إلا القليل من الجمال والدراما في تجربة الحياة.

وفجأة حين مرّ الصبي أمام بابي، برأس مائل وقد بات ما بداخله صلباً غاضباً، وازداد كبرياء ووحدة، تذكرت كل أزمنة حياتي واحداً بعد الآخر، وفكرت بأن سائلاً سألني افترضْ أنَّ كل شخص فعل شيئاً أو غيره مما فعلته أنت الآن. ولم أعرف مرة واحدة طوال حياتي، لا عندما كنت في الخامسة عشرة من العمر، وفي العشرين، ثم في الثلاثين، وأخيراً عندما بت كهلاً في الأربعين، لم أعرف - ياللعجب! - كيف أجيب عن السؤال.

- ٢ -

المكيدة

كانت المكيدة كما يأتي:

يحفر أولاد الشارع (ل) حفرة عمقها ثلاثة أقدام وطولها ستة أقدام في الطريق المختصر عبر أرض كازاكيان الخالية التي تمتد من الشارع (م) إلى الزقاق الواقع بين (ل) و (م). سيحفرون الحفرة في منتصف الليل بعد أن يكون كل المجاورين قد أووا إلى فرشهم، حتى لا يشك أبكار بوبكورن، كما كان يسمى، وهو الذي سيكون أول السابلة صباحاً، في شيء. سيغطّون الحفرة بألواح جصية وورق جرائد وتراب. في الساعة الخامسة والنصف صباحاً سيختبئون خلف بيت كازاكيان ويرون أبكار بوبكورن وهو يقع في الحفرة.

أولاد الشارع (ل) كانوا هوسيك وجازيير ابني شمساميان اللذين كانا يسميان فوسي وجاز، وآرسين وأرداش ملكونيان، وكشمش السمين، وشاك بيريكوميان، وهيك أو آيك أردروني، وجورج فريج، كان فوسي وجاز مدبري المكيدة. إنّ ساحة بيتهما الخلفية في الشارع (ل) كانت تواجه الساحة الخلفية لبيت أبكار بوبكورن في الشارع (م). وكانت اثنتان من دجاجاتهما قد عبرتا الزقاق إلى حديقة أبكار الذي أمسكهما، ولكنه أنكر فعلته هذه، فأراد الولدان أن يعاقباه.

بقية أولاد الشارع (ل) لم يعلموا شيئاً عن الدجاجتين، ولكنهم أحبوا فكرة صنع حفرة ليقع فيها أبكار بوبكورن، فحفروا الحفرة وأحسنوا تغطيتها وفقاً للخطّة، وفي الساعة الخامسة والنصف صباحاً تجمعوا خلف بين كازاكيان. لقد دأب ابكار بوبكورن على مغادرة بيته في الساعة السادسة إلا ربعاً، في طريقه إلى المدينة لذلك كان الأولاد عالمين بأنهم سيرون شيئاً

غير طبيعي في الدقائق القليلة القادمة.

في الساعة السادسة إلا عشرين دقيقة عبرت امرأة ضئيلة الجسم الطريق المختصر في الشارع (م) واتجهت صوب الحفرة المخفية. لم يكن هذا في حسبان أولاد الشارع (ل)، ولكن الامرأة برزت فجأة وأغذّت السير نحو الفخ بحيث أنّ الأولاد كلهم غدوا عاجزين عن الكلام.

وأخيراً قال كشمش السمين لفوسي شمشاميان، «إنها تبدو كأنها أمك يافوسي.»

قال فوسي «لا، إن أمي في البيت تخبز.»

قال كشمش السمين لأخي فوسي «أليست هذه أمك يا جاز؟»

قال جاز شمشاميان «نعم، انها هي. ترى ماذا تصنع في الشارع (م)؟»

قال أولاد الشارع (ل) «إنها أم جاز وفوسي».

قال آيك أردروني «عجباً! ألن توقفها؟»

قال فوسي «كيف أستطيع أن أوقفها؟ انها ستقتلني.»

قال جورج فريج «يجب عليكما أن توقفاها. على احدكما ان يوقفها. إذ لايمكنكما أن تدعا أمكما تقع في الحفرة. لقد حفرنا الحفرة لأبكار بوبكورن ولم نحفرها لأمكما.»

قال فوسي شمشاميان «لم يعد في الوقت متسع الآن.»

توقف أولاد الشارع (ل) عن التنفس وهم يرون السيدة شوكي شمشاميان تقع في الحفرة التي حفروها لأبكار بوبكورن. خطت خطوتين أو ثلاثاً ثم رأوا قدمها اليسرى تخترق السطح الزائف وهوى كل جزء منها إلى الأمام على السطح فإلى الحفرة. وسمعوا صرخة.

بعد أن اختفت الأمرأة فيها، ولّى الأولاد الأدبار. ركضوا إلى شارع سان بنيتو عبر طرق ساوثرن باسفيك متجهين إلى ضواحي المدينة الصينية، وهناك أمام مخزن جرنك جان لمنتجات الجملة توقفوا ليفكروا ويبحثوا الأمر معاً.

اتفقوا على أن أحداً منهم لن يعترف بشيء عن الكيفية التي برزت بها الحفرة إلى الوجود. وانتهت القضية عند هذا الحد.

لم تصب السيدة شمشاميان بضرر بليغ، ولكنها لزمت الفراش أسبوعاً.

وظلت الحفرة المفتوحة في قطعة أرض كازاكيان الخالية على حالها عدة سنوات ثم ملئت أخيراً بأزبال من بيت كازاكيان.

كل صباح في الساعة السادسة إلا ربعاً، ينظر أبكار بوبكورن إلى الحفرة وهو يسير في طريقه إلى المدينة. إنها كسرت رتابة سيره أيما كسر.

ذو النون الاطرقجي

يابحر .. يابحر

(١)

تلك فينيسيا، بوصة بوصة تنزل البحر، والطير تخفق (هل تستحم المدينة عارية في شوارعها القادمات من البحر؟) جندولها يمزج الماء بالسحر والريح (هل صعد المد أم . . ؟).

أنظروا، قبة (الدوج) ترحل عنها الطيور، البيوت الاليفة تجفل منها الطيور وتفزع (مافزعت هكذا قط في ساحة بفينيسيا) الموج يرشق ركاب جندولها، يتصاعد في عتبات البيوت القديمة، يزفر والسائحون ـ محملة بالنقود الحقائب ـ يمضون . . والناس ترقب مايخْبأ البحر . . والصبية العابثون يغنون انشودة العوم، انشودة السفر الهمجي، ويخفق جندولها مثقلا بالمتاعب والناس، تخفق طير يحاصرها الموج، تخفق اشرعة في الضباب ملوحة بالوداع، ومن سلّم البحر تنزل فينيسيا ـ الحوتة الذهبية ـ يمسكها قدر من يديها، وينزلها . .

درجا . .

درجا . .

وتغيب الطيور

السماوات تبعد، وجهك يبعد والشفق الازرق الاخضر اللؤلؤي، الـريـاح تشيـل بصـوت من الصمت يرعـد: يابحـر. . يابحـر. . يأقـرب موتي، يابحـر يابعـد بيتي، ياصـورتي في منـامي، ويـاصـاحبي، المـوج ينأى عن الـقـلب، يايـقظـتـي، الـقـلب ينأى عن الـنـوم، تلك السماوات زرقاء تبعد، والبحر يبعد، والموت يقرب. . يبعد، والرمل مابين روحي والله سدُ، وعاجلني النخل، عاجلني البسـرُ في آبٍ، الغمـامات عجلى، وفاجأتني آه يابـحـر، ادنـيـتني فاذا انـا انت، وادنيتني فمشيت على الـمـاء، بللت بالـمـاء روحـي، واولمت للرقص فوق الشـواطىء من رمـل روحي، وضيعتني بين ماءين: ماء العيـون، ومـاء يجف بروحي، وواعـدتني النهـر، ثم ارتحلت ولم تأت منك سوى العاصفة.

واغـرق في الحلم ـ المـاء: من كان فينـا المراوغ، من خلط الشمس بالليل؟ من اعدم الفاصلة؟

وأمسـك عطـرك تحت ثيـابي: من غاب في اللحظـة الهمجيـة؟ من حط رحـلا تهـرأ في كل باب؟ ومن قتـل الفرح المتدافع في الموج؟ من نسي القلب ـ من غفلة ـ في القفار؟

الشـواطىء تبعـد، والشجـر الاخضر الازرق اللؤلؤي، ووجه المليكة يبعد.

تبعـد يالـون نومي يابحـر، ياطعم نومي يابحـر، ياسعـة الحدق المستفيض الى سدرة المنتهى.

وأسلمتني ياجبيني المندى، ورفة عيني على النجم وهو يغـور باعمـاق زرقتـك الغسقية، أسلمت نفسي لريح، وسلمتُ. . للخـدعـة الـذهبيـة، يابحـر. . يابحـر. .

لاتكن الوعد، لاتكن التعبَ المستفز بسوط الشياطين، لاتكن الموجة الخائفة.ويابحر. . يابحر ياغرقي: موجةً من اسى، موجتين عتابا، ويسلو على الرمل صحوي، ويرحل - كم عودتني مياهك - في دفء اعماقك الذاهلة.

آه يابحر. . يابحر. . هل مرة كنت بحرا؟. . وهل مرة دغدغ الموج غير جفوني.

يابحر. . يابحر كن موجة، رجة في المياه، ولاتكن الشفق اللؤلؤي ولاتكن الرمل،
لاتكن الصخرة القاتلة.

الفنون

نص ونقد

محمود درويش

موسيقى عربية

ليتَ الفتى حجرٌ
ياليتني حجرُ
أكلما شردت عينان شرّدني
هذا السحابُ سحاباً، كلما خمشت
عصفورةٌ أفقاً
فتشت عن وثنٍ
أكلما لمعت غيتارة خضعت
روحي لمصرعها
في رغوة السفن
وكلما وجدت أنثى أنوثتها
أضاءني البرق من خصري وأحرقني.

أكلّما ذبلت خبيّزةٌ وبكى
طيرٌ على فنن
فتشت عن بدني
أكلما طاف نهر فوق أغنيةٍ
أصابني مرض، أو صحت:
ياوطني!
وكلّما نورّ اللوز اشتعلت بهِ
وكلما احترقا
كنت الدخان ومنديلاً، تمزقني
ريح الشمال، ويمحو وجهي المطرُ
ليت الفتى حجرٌ
ياليتني حجرُ!

حاتم الصكر



محمود درويش

أمنية الشعر الحجرية

تتعامل القصيدة الحديثة مع التراث بكيفيات متعددة: إن بعض الشعراء ومنهم شعراء رواد ـ اكتفوا بالتضمين مثلاً أو أحالوا الجملة التراثية رمزاً يومي أويوحي أويشير. ودور المقتبس التراثي هنا ليس اكثر من دور الديكور التزييني.

في مستوى أخر من مستويات الاتصال بالتراث، نجد الشاعر العربي الحديث يقيم قصيدته على أساس مايضمنه أويقتطعه. انه يجلب الى قصيدته هيكلاً كاملاً أويؤطرها بجو تراثي حتى لايعود من السهل قراءة القصيدة دون مصاحبة ذلك الأطار الذي يحيط بالجو العام للقصيدة أو يتغلغل عبر بنائها.

وفي قصيدة محمود درويش القصيرة (موسيقى عربية[١]) نجد المدخل والنهاية قائمين على بيت مشهور لتميم بن مقبل هو:

ماأطيب العيش لو أن الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

وقد ورد هذا البيت في الجزء الأول من ديوان الشعر العربي الذي اختاره أدونيس وقال في المقدمة منوهاً بأمنية تميم بن مقبل: (هذه الأمنية... مفتاح لفهم الشعر الجاهلي. انها مرصد نطل منه على جغرافيته الروحية وأبعادها. سلبياً: تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بأن الحياة هشة، سريعة الانكسار... وتكشف ايجابياً، عن التوق الى التغلب على الهشاشة والموت[٢]) ونحن لانريد هنا مناقشة الأستنتاج الذي توصل اليه أدونيس، حين أسس وفق هذه الشطحات الشعرية، اتجاهاً تأملياً وإحساساً بالدهر، لكننا لانستطيع موافقته على أن أمنية تميم بن مقبل (لو أن الفتى حجر) تصلح لأن تكون مفتاحاً لفهم الشعر الجاهلي، المتعدد البيئات والنوازع والأغراض. ولعل ذائقة أدونيس شاعراً (وجودياً) محكوماً بقوة الدهر، هي التي تغلبت على حسه النقدي ثم أوقعته في هذه المجازفة النقدية التي تتسم بها أغلب استنتاجات المقدمة. إلا ان امنية تميم تظل صرخة صبر نافد، وسطحاً لأعماق تغلي وتتصارع حتى تجرد من الجماد محسوساً، يتمنى الانسان لوكانت له هيئته فيظل بذلك في منأى عن (الحوادث).. تمر به فلا تصيبه..

وهذه الأمنية لايولدها الخوف من الموت، بقدر مايسببها حب الحياة ذاتها، فكأن الشاعر لايريد أن يرى ماستؤول اليه الأشياء التي أحبها بعد أن تنالها يد القدر... بل يريد أن يظل راسخاً كالأثر، وشامخاً بلامبالاة. وفي قصيدة درويش اكثر من دليل على أنه قرأ بيت تميم من خلال اختيارات أدونيس وتركيزه على

أهميته، بمعنى أنه لم يتخير البيت مباشرة بل بالواسطة. فهو يقف عند الأمنية وحدها، مغيراً أداة الامتناع في بيت تميم بأداة التمني (ليت).. ويهمل المفردات الباقية في البيت، ولا تعنيه التسبيبات التي ساقها تميم لأمنيته وهي التعجب من طيب العيش في حالة تحقق الأمنية (ماأطيب العيش لو...) وبيان الحال التي سيكون عليها عند تحقق الأمنية (تنبو الحوادث عنه وهو ملموم).

وفي بيت تميم تأخذنا المفردات الى خارج الذات فتتسع الدائرة بقوله (لو أن الفتى...) متحدثاً بضمير الغائب (عنه) (وهو) ولم يسند الأمنية الى نفسه مباشرة كما فعل درويش في البيت الثاني والبيت الأخير من القصيدة (ياليتني حجر) وفي أبيات القصيدة الأخرى حيث أسند الأفعال إلى ضمير المتكلم.وبحكم وحدة البيت، نجد تميم بن مقبل، يستعير للحوادث قوة السيف، ولفعلها فعله الماضي.. القاطع. فهي (تنبو) أي تخطىء هدفها كما يحصل حين تكون ضربة السيف خارج هدفها.

كما صور بكلمة (ملموم) حركة جسّد فيها العزلة والانطواء واللامبالاة وهي أمور لم يشأ درويش أن يدخلها الى قصيدته لأنه يريد أن يحس بما تفعله (الحوادث).. ويريد أن ينقل أحساسه هذا إلى قارئه لكي ينجح أخيراً في تحريضه، حتى لتغدو الأمنية اقتراحاً تمويهياً لايريد منا الشاعر أن نفعله. فهو يرينا ماتصنع (الحوادث).. واذا بصنيعها كله من فعل البشر أنفسهم. ومايحل بالشاعر من آلام وأحزان هي من صنعهم أيضاً. فالحياة نفسها ميدان الصراع بين الانسان وعدوه.. لذا فالآلام تتكرر، ويصدرها الشاعر بلازمة الاستفهام المعادة ثماني مرات في أبيات القصيدة البالغة ثلاثة وعشرين بيتاً بضمنها الأبيات المكررة.

إلا أن مصدر حزن الشاعر وتشرده واحتراقه وتمزقه ليس - فقط - مما تنزله به الأحداث، وإنما من الحياة ذاتها، التي يبتهج لرؤيتها في دورتها الأزلية مستمرة رغم كل شيء، ورغم انه هو ذاته لايملك من أجلها شيئاً سوى أن يتمنى بحسرة: أمنيته الحجرية التي يستعيرها من تميم بن مقبل. إن محمود درويش يمشي الى قصده في تمجيد الحياة والدعوة الى حبها والدفاع عنها، من خلال كشف الضد.. فهو يؤكد انسانيته لأنه يحس بما لايحس به سواه ويحب الحياة بأشيائها التي قد لايلتفت اليها الآخرون.

وإذا أحصينا الأشياء التي يجعلها الشاعر اسباباً لأمنيته الحجرية لوجدنا انتماءها السلبي والأيجابي كالأتي:

١ - أكلما... شردت عينان... سلبي

٢ - خمشت عصفورة أفقاً... إيجابي

٣ - لمعت غيتارة... إيجابي

٤ - وجدت أنثى انوثتها... إيجابي

٥ - ذبلت خبيزة... سلبي

٦ - بكى طير على فنن... سلبي (العطف هنا بالواو دون ذكر: كلما)

٧ - طاف نهر فوق أغنية... ايجابي

٨ - نوّر اللوز... إيجابي

٩ - كلما احترق (اللوز)... سلبي

فثمة أربعة أسباب سلبية، يستفهم عنها الشاعر ويتخذ موقفاً إزاءها، بينما نجد خمسة أسباب ايجابية، لكنها تقود الى الموقف نفسه، وسيكون رد فعل الشاعر وانفعاله كمايلي (وسأكتفي بذكر جواب الشرط :النتيجة ويمكن مقارنتها بالمقدمات التي توضحها أفعال الشرط وفق أرقامها في التحليل السابق) مع ملاحظة أن النتيجة مسندة الى ضمير المتكلم - أي الشاعر -:

١ - شرّدني هذا السحاب

٢ - فتشت عن وثن

٣ - خضعت روحي لمصرعها في رغوة السفن

٤ - أضاءني البرق... وأحرقني

٥ - فتشت عن بدني

٦ - أصابني مرضٌ، أو صحتُ: ياوطني

٧ - ... اشتعلتُ به

٨ - كنت الدخان، ومنديلا تمزقني ريح الشمال، ويمحو وجهي المطر.

إننا نجد اثني عشر انفعالاً تجسدها أجوبة الشرط بعد (كلما) المسبوقة بالسؤال: وهو هنا استفهام انكاري، لأن الشاعر يريد توصيل جواب معلوم، هو المراد أصلاً بآصطناع السؤال. فهو يعلم الاجابة بل يريد أن يقولها دون سواها.

يتضح مما سبق أن أمنية درويش الحجرية: المحورة عن تميم بن مقبل، أمنية مصدرة بـ (ليت) على أمل التحقق. بينما كانت أمنية تميم مستحيلة، ممتنعة لآمتناع شرطها، فالحوادث

لاتنبو عن الفتى، لأن إمكان تحوله حجراً أمر مستحيل ممتنع. لذا كان تميم معنياً بالجانب السلبي من مبررات أمنيته. أما درويش فهو يسوق مبررات مناقضة، تستحق معها الحياة أن تعاش بانسانية كاملة، لكن هناك مايمنع ذلك العيش، فيود الشاعر لو كان حجراً لايحس.. إن مبررات حزن درويش وامنيته الحجرية تتلخص في بهجة الحياة وعنفوانها: فالعصفورة التي (تخمش الأفق) محاولة الطيران، ترمز للحياة برقتها وقوتها معاً، فالعصفورة تصارع الأفق لتجد لها فضاء، وكذلك التماع الغيتارة وعثور الأنثى على أنوثتها، فهما رمزان للأحتفاء بالحياة، من خلال الموسيقى وجمالها، واكتمال الانوثة وما توحي به من رموز للجنس والخصب واستمرار الحياة. ويقابلها في الطبيعة ظهور النوار في شجر اللوز، وطواف النهر بعنفوان مياهه فوق ألحان أغنية عذبة تذكره بالوطن البعيد. تلك (مبررات) ايجابية لأن يحب الانسان الحياة، لو ترك له الخيار، لكن فلسطينياً مقتلعاً مثل درويش (القصيدة مكتوبة بعد الاجتياح الصهيوني للبنان وخروج الفلسطينيين المأساوي من بيروت) لايستطيع الأختيار بسهولة، فأمام ذلك أهوال كثيرة. والشاعر اذ يقترح أمنيته، يريد أن ينبه القارىء الى فقدان العدالة في تلك المعادلة الظالمة وكأنه يهيب به أن ينحاز ضد الأمنية ويوقف خطوات الشاعر نحو تحقيقها... وهذا ينطبق على مايسميه أدونيس (التوق الى التغلب على الهشاشة والموت) وقد سمحت قوانين القصيدة الحديثة لأمنية درويش أن تجد فسحةً فكرية اكثر مما سمح به نظام البيت الواحد الذي أسرت داخله أمنية تميم بن مقبل رغم اعترافنا ببراعة نظمه وتوفيقه في الأداء.

الحياة اخيراً هي الحياة.. أو كما يقول درويش في قصيدة أخرى ضمن العمل الشعري نفسه (لاتصدق فراشاتنا: ١٩ قصيدة):

وماذا تقول الحياة لمحمود درويش؟ عشت.. عشقت..

عرفت، وكل الذين ستعشق ماتوا؟

أفي مثل هذا النشيد نوسد حلماً ونحمل شارة نصرٍ ومفتاح آخر باب.

لنغلق هذا النشيد علينا؟ ولكننا سوف نحيا.. لأن الحياة حياةُ.

ففي هذا المقتبس نجد الموقفين أيضاً: الاحساس بالهشاشة، والتوق الى التغلب عليها، الأحساس بأن من (سوف يعشقهم) الشاعر مستقبلاً، ماتوا في الماضي! ولكن داخل هذا النشيد ووراء الباب المغلق، يتوسد الشاعر حلمه ويحمل شارة نصره.. ويصر على الحياة (سوف نحيا..) إن جو القصائد التسع عشرة التي يمثلها هذا العمل جو واحد، رغم تجزئتها الى قصائد قصيرة منفصلة (موسيقى عربية هي القصيدة الثامنة عشرة) وأقصد بجوها هنا أفكارها ومداخلها وزوايا تناولها.

فضلاً عن ذلك فان موسيقاها ذات ايقاع متشابه، فهناك ست عشرة قصيدة منها على البحر المتقارب: فعولن.. فعولن، واثنتان على المتدارك: فاعلن فاعلن، وواحدة فقط على البحر البسيط: مستفعلن فاعلن (أو فعلن).

- ٢ -

القصيدة التي اخترناها في هذه المقاربة النقدية، هي التي كتبها درويش على البحر البسيط وهو من البحور المركبة إذ تتألف تفعيلاته من تفعيلة الرجز (مستفعلن) والمتدارك (فاعلن - فعلن).

وقد أجاد درويش في ضبط التفعيلات رغم صعوبة الكتابة على بحر مركب كالبسيط، ظنت الشاعرة نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) أنه يصعب أن تكتب فيه القصيدة الحرة، إذ قالت[3] (والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية اكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لاتتعب الشاعر في الالتفات الى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر). كما عادت في الكتاب نفسه[4] لتعد البسيط كالطويل والمديد والمنسرح (لاتصلح للشعر الحر على الاطلاق لأنها ذات تفعيلات منوعة لاتكرار فيها..)

وإذا كانت لدينا نماذج قليلة تنفي ذلك الاطلاق الذي قالت به نازك (ومن أكثرها شهرة ونجاحاً: بورسعيد لبدرشاكر السياب)، فان القصيدة الحرة تكسب بهذه القصيدة - أي قصيدة درويش - تأكيداً آخر على إمكان الكتابة في بحر مركب التفعيلات أو ممزوج - بتعبير نازك..

لقد سارت موسيقى قصيدة درويش بشكل جميل الايقاع،

منضبط بشيء من الحرية التي تدخل باب الجوازات المباحة (تحويل فعلن الى فاعلن دون نظام معين) وقد تقيد درويش بالشطر من البسيط أو بمجزوئه كالآتي:

مستفعلن فعلن

أو: مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وكان نصيب مجزوء الشطر أحد عشر بيتاً، بينما سارت باقي الأبيات على أساس الشطر الكامل.. وقد استخدم تفعيلة (فعلُ) في البيت الثاني والأخير فقط. ولكن ذلك أفسد الأيقاع في مواضع محددة: كاضطرار الشاعر إلى إطلاق الفعل (احترق) في قوله:

وكلما احترقا

وذلك يخل بالايقاع من حيث ارتباط الاطلاق نغمياً بالتقفية التقليدية. كما أضرت ضرورة الوزن بالجمل الشعرية، فتمزقت، وصار لزاماً على القارىء أن يقرأها مرتين: عروضياً ومعنوياً كقوله:

وكلما احترقا

كنت الدخان ومنديلاً، تمزقني

ريح الشمال، ويمحو وجهي المطر

فالقارىء سوف تربكه الأبيات إن لم يرتبها معنوياً كالآتي:

وكلما احترقا

كنت الدخان

ومنديلاً تمزقني ريح الشمال

ويمحو وجهي المطر

ومثل ذلك يحصل في الأبيات ٣، ٤، ٥، ٦ حيث يتوجب على القارىء ترتيبها كالآتي:

أكلما شردت عينان

شرّدني هذا السحاب سحاباً،

كلما خمشت عصفورة أفقاً

فتشت عن وثن

وواضح أن استجابة الشاعر لدواعي الوزن ألجأته الى هذا التبعثر المعنوي الذي ربما اضطره الى قلب المعنى المراد توصيله كما في قوله:

خضعت روحي لمصرعها

في رغوة السفن

اذ نسب الرغوة للسفن وهي أصلاً للماء الذي تسير عليه السفن. وقد ساهم توزيع الأبيات، وأهمال علامات الترقيم في خلق هذا التشويش المعنوي والبلبلة الايقاعية.

فحين يشير درويش بلمحة سريعة الى قول ناظم حكمت: لقد وضعوا الشاعر في الجنة، فصاح: آه ياوطني، نجده يفرد بيتاً للكلمة الأخيرة رغم ان أداة النداء ملحقة عروضياً بالفعل صحت، يقول درويش كما جاء في توزيع الأبيات المنشورة:

أكلما طاف نهرٌ فوق أغنية:

أصابني مرض، أو صحت:

ياوطني

والصحيح موسيقياً كتابة الأبيات كالآتي:

أكلما طاف نهرٌ فوق أغنية

أصابني مرض أو صحت: ياوطني!

وعكس ذلك نجده يستجيب لدواعي العروض فيضع الفعل في بيت وفاعله في الأخر من أجل استكمال تفعيلة البحر البسيط كقوله:

أكلما لمعت غيتارة خضعت

روحي لمصرعها...

والصحيح أن تكتب معنوياً كالآتي:

أكلما لمعت غيتارة..

خضعت روحي لمصرعها

مع ملاحظة السجع أو التقفية الداخلية في الفعلين (لمعت) و (خضعت) مما يترك أثراً سيئاً في التلقي الموسيقي للأبيات.

ومثل هذا التفتيت المعنوي للجملة الشعرية نجده في أبيات أخرى أشرنا اليها ومنها مالم نشر اليه كقوله:

أكلما ذبلت خبيزة، وبكى

طيرٌ على فنن

إذ الصحيح كتابتها كالآتي:

أكلما ذبلت خبيزةٌ..

وبكى طيرٌ على فنن

إننا اذا نورد، هذه الملاحظات، نفترض سيطرة الشاعر على الجو الايقاعي العام للقصيدة، فبعض اقتراحاتنا الواردة هنا،

لاتصح عروضياً. وتلك بالطبع مسؤولية الشاعر نفسه.

ولكن؟ أيريد الشاعر ـ متعمداً ـ أن يخلق انطباعاً بأجواء شجية تخلقها الموسيقي العربية كما يريد العنوان، فلجأ الى الاطلاق أو التقييد في القوافي والح على القافية المتقاربة أحياناً؟

إذا كان ثمة قصد وراء ذلك فان عدم التزام الشاعر بلازمة معينة (تعاد بالتكرار أو بالتقفية) لم يترك لنا فرصة تلمس ذلك القصد.

ـ ٣ ـ

لقد قال درويش في حديث صحفي: (أنا متطابق مع شعري وليس العكس، فشعري ليس جدياً بالقدر الذي تعتقد. إنه لعبة دامية وجارحة. وكم أود أن يتناول ناقد ما السخرية في شعري [٥])

وقبل هذه العبارات مباشرة قال: (إنني في الواقع مشروع فوضوي ولكن منضبط.. إنني مشرد.. وهذا هو الشعر).

وسوف أستجيب لرغبة درويش مسلطاً الضوء ـ للمرة الثانية [٦] على جوانب من سخريته.. وتشرده.

ففي احدى القصائد التسع عشرة وعنوانها (مطار أثينا) نقرأ:

مطار أثينا يوزعنا للمطارات. قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت به حامل أين أهديك طفلك؟ قال الموظف: أين أوظف مالي؟ قال المثقف: مالي ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر. قال الي أين تمضون؟ قلنا: الى البحر قال: وأين عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتي قريتي....

فالنبرة الساخرة هنا ـ رغم مرارتها ـ تطغى على المشهد الشعري كله. وفي القصيدة التي نعرضها هنا، نجد مواقف مشابهة بدءاً من العنوان، حيث لانجد أثراً للموسيقى باستثناء القيثارة (أو الغيتارة كما يقول الشاعر) بل ان المشهد الشعري مؤلم وحزين كما رأينا..

ومثل هذه المفارقة الساخرة كثير في القصيدة: فالعصفورة التي تعاند الأفق وتخمشه والتفتيش عن البدن والاصابة بالمرض. أشياء لايقصد الشاعر منها الا السخرية المرة والتبكيت.

أما التشرد والفوضى فهما موجودان في صور مختلفة أبرزها: مزاوجة درويش بين المعنوي والحسي وتركيزه على الصور الجنسية [٧]. بل إن البحث عن الأمنية الحجرية في حد ذاته موقف تشردي واضح الدلالة.

أخيراً

فان مايقدمه درويش في شكل أمنية وإن كان مقتطعاً من سياق تراثي ماض، قد حقق غرضه في إثارة غضب القارىء وتحريضه.. وذلك أبرز مايريد درويش أن يصل اليه باعتباره شاعر قضية عادلة تتآزر قوى كثيرة على اغتيالها والالتفاف على مبادئها... ومحو وجوه المؤمنين بها...

هوامش

١ ـ موسيقى عربية: نشرت في (الكرمل) ـ ١٠ ـ ١٩٨٣ ص ٥١ ـ ٥٢ ضمن عمل شعري يضم تسع عشرة قصيدة، بعنوان موحد هو (لاتصدّق فراشاتنا).

٢ ـ ديوان الشعر العربي ـ اختاره وقدم له أدونيس ـ الكتاب الأول ـ الصفحات: ١٥، ١٦، ٢٠٢ ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ١٩٦٤

٣ ـ قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ـ ص٦٢ ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٦٢

٤ ـ نفسه ـ ص٦٦، ٦٧

٥ ـ مقابلة مع درويش ـ أجراها: باتريس باراس، لوموند ٩/ ١٩٨٣١، ونشرها مترجمةً نبيل درويش، في (الكرمل) ـ ٧ ـ ١٩٨٣ ـ ص٢٢٧

٦ ـ نبّهتُ إلى ذلك سابقاً في مقالة لي عن قصيدة درويش: يطير الحمام.. يحط الحمام ـ جريدة الجمهورية ـ ـ آفاق ـ ٣/ ١/ ١٩٨٥

٧ ـ هذا المحور بحاجة الى دراسة مستقلة، فصور الجنس والولادة والخصب والتناسل إضافة الى ذكر الأعضاء وأفعال الجنس وطقوسه، تمتلىء بها قصائد درويش. من هذه الصور في القصيدة (وجدت الأنثى انوثتها ـ نّور اللوز ـ خمشت عصفورة أفقاً...)

جسور بشرية

جمال حسين علي

أتتصلب العظام هكذا أم هو البرد المنحسر والمبتعد مع السماء او الغائر في قرار مسكون؟ يغريني لأغطس قدمي العاريتين بجذور «الكوباني» المرضوضة والمنكسرة لتشبثي بها.. هذا الليل الساكن.. ما حل به؟ ألم يكن هادئاً كل ليلة؟.. من أين أتت هذه الاصوات؟ تعود باشكال مختلفة عندما أقف جامداً.. تتزايد.. هل هي للريح.. تلفني... تغطسني.. صوتاً أخرس.. متوتراً.. وكأن يداً حجبت مصدره.. سبحت بتباطؤ... ضحكت: لقلبي كل هذا الصوت! اذني التي حملت صرير المسرفات وصراخ المطحونين، وتشبعت بها... تسمع الآن دقاتك المزمجرة والمختلطة بالليل المنطفىء بين «الجولان» و «الكطل» الناعم... ستلوح لك الايدي مثل أجنحة لحمية.. طرية.. تتصاعد في داخلك الاف النبضات... كيف حملت السماء كل هذه الكتل المضيئة من الحديد اللامع والصخر.. وأزدحمت بها المجرات بسرعتها الفائقة الآن.. بعد أن ينتصف الليل... يزداد عددها.. وتتوزع شظايا الشهب في فضاء يتحتم على الارض اختراقه... هي أمامي... تقابلني.. نيازك قادمة من أزمان بعيدة وجهات في الناحية الخلفية من الثور الاحدب الذي يحملنا ضائعة في الغبار الكوني، غازات تتوهج كنجوم عملاقة حمراء... ياأيها المجتمع السماوي در علينا بانامل خيطك الازرق.. عمّر سماءاً في دمي.. أنا الموتور.. فلا تقهرني وأمضي باجزائك الملتهبة بنار تداوينا... صفراء... حمراء... تدور... وترق على اكفنا الحرة... نلتذ بها... نسير بمجراها... ظلماء... مختبطة... نجوم سهمية ترتفع وتنهار... تنفجر وتملأ السماء باقزام بيضاء كثيفة تمد لهيبها وأشعاعها أبراً مرتعشة وأحس بأني كلما أرفع يدي من الماء امسك بملايين منها بيدي وأقذف بها مرة أخرى في الماء غذاء للديدان والاسماك، وكأنها قمامة آتية من السماء... رذاذات تتناثر... متباعدة بسرع مفزوعة... بقع ضوئية لامحدودة... سدم لبنية مرقت فوق رأسي وتقاطعت كومضة سريعة أختفت في الماء الاسود المتبرعم بالطحالب المختلفة.. أنحنت اضلاع «الشيب» و «العنكر» أمامي.. ورقصت بوجوه حذافات وصراصر وتلوّت مطوقة جسدي المنساب برفق على صفحة المياه الراكدة التي تطفو عليها أوراق «البزعم» التي بعثرتها الريح المتضخمة الاصداء بفعل إندفاعي خلل الاعشاب والماء اللين، السائب مع كثافة «البردي» المرتب كما لو أن سيفاً خرافياً أزاح كل الاعواد المضطربة... ذاب الصوت المنبعث من انحداري البطيء بين الممرات الضيقة والمفتوحة... انقلبت على ظهري المحمل - بالمواد المنفجرة وبعض الرمانات التي ناء بثقلها نطاقي - اتكأت على عود غليظ من «مردي» صلب، منتصب بخط مستقيم.. ممتد مع أخرى تتوسع أو تختفي لثوان ثم تظهر من جديد «لم تخترغيرك لهذه المهمة.. أنت أبن البحر وستطوّع الماء -» كان

للنباتات الغاطسة تأثير كبير لأعاقتك على التقدم. . . سحبتك وجذورها الممتدة في الطين تجعل حركتك غير طليقة. . لو لم تكن أوراقها رقيقة لمسكت بك مع الأشنات الخيطية التي طوقتك باشرطتها ولمرات عديدة تغطس وجهك في الماء الذي يأخذ ملوحته من البحر، أيام المد. . «انك تعرف حركة الماء ونوعيته وكميته و التربة في القعر ليست بغريبة عليك. . لكن أحترس من أنحدار النهر فقد تبعدك الريح عن مصدرنا الرئيس. » لم يعد بامكاني أن أبصر المساحات من حولي. . ركزت نظري باتجاه واحد. . أمامي فقط. . لكي أتجاوز الأنصال المتداخلة والسويقات المتشابكة والاوراق المروحية والعروق الثابتة التفرع والكثيفة عند الحافة. . مفردة أو متعددة، النابتة مع برسيم الماء الرفيع الطويل. . الزاحف. . كنت أدفعه بيدي بقوة. . . مكسو بشعيرات خفيفة عند العقد،

ورقة يحملها تغطيني معنقة ومتصلة جانبياً بسويقاتها السدية، المنتصبة أمامي باشكال قرصية وبيضوية بلون بني مسود وأزهار ابطية مفردة، كبيرة، سفلية أو محيطية ذات حافات مسننة وخزتني مثل قرصة خفيفة، أبتعدت عنها حيث ذوائب الشلنت العديم الجناح، ذي السيقان المنبطحة أو الصاعدة بمستوى الحافات العنقودية، حمالتي التصقت بحشيشة «الكرتان» الملساء، المنتفخة. . الرحبة «وراء النهر ستجد قلعة صفراء. . . نريدها في الفجر بمستوى الارض. »

«لماذا لا نقصفها بالمدفعية؟»

«يمكننا أصابتها كذلك. . . لكننا نريد قلعها من الجذور»

«ماذا يوجد فيها؟»

«كل شيء يلتجيء اليها القناصون كبناء عال. . وفيها مخازن عتاد ومدرعات مخفية. . »

أفلتت يدي والحمالة من التفرعات الحشيشية التي غشت حواسي بألم: هل يمكن لهذه الأعواد أن تمنعك من التقدم. . . أقطعها بالحربة. . . غطست في الماء الذي أنفتح مجراه وسرت مع تموجاته الزبدية التي تلف الستائر اللامحدودة من البردي بليونة اكتسى بها جلدي الذي أختلج بعد أن داهمته برودة أبرية، كل الاعواد أمامي أمتدت فيها رؤوس شبحية غيبتها وتراءت لي الظلمة عباءة لانهائية غائرة في الصمت. . . لايمكن أن يضيع هذا التعب. . . . قلعتهم الصفراء يجب أن تتحول فجراً الى غبار. . . . ربما تفصلني ثوان فقط عنها ويمكن أن يكون عرض النهر سداً في صدر الاعداء. . . نسيجاً يغلفنا عائماً في الهواء مثل روحي المنزلقة بوعي يظلله هذا السكون الخارق. . . لماذا كل الهدوء؟ قد يكشف حركتي. . بعد دقائق يختفي القمر. . . . بحصول المد تبدأ حركتي القادمة في الثالثة صباحاً اتقدم عليهم. . . أخذ القمر يتباطأ بالنزول في بحيرة ضوئية شاحبة. . . حتى تلاشى في أعمق سماء منظورة. . . وساد الظلام الرطب والقاسي. . . من أين أتيت؟. . . لا أعلم. . . لم أخش النظر الى شيء لأني لاأرى شيئاً. . . لكني مازلت أعرف الاتجاهات فقط، أودت أن أحرك قدمي لكي أدفع تيار الدم فيها وأتأكد من تدافع نبضات قلبي وأن عضلاتي لما تتشنج بعد. . تقدمت بحذر فاتحاً عيني بجحوظ، تقدم فليس مصيرك باعز من الذين رحلوا. . هكذا تردد دائماً. . وحتى همساتك تذكرها هنا. . . هوذا ليس بالعالم السفلي ولو أن الظلمة تجعله مثل ماء محصور في قبو. . . عليّ أن أجتازه. . . شربت ماءً قليلا قبل نزولي الى النهر وحملت جزءً قليلا منه في الزمزمية أحسست الآن ـ بعد أنتظار هبوط القمر ـ بعطش لايرحم. . تذوقت ماء النهر. . . أرتشفت منه. . . أحسن بقليل من السابق. . . هل تغير بسرعة؟ أم أني عطش للحد الذي خدعني ببرودته. . لايهم. . فليكن مالحاً أو مراً. . . هو الآن يسري في بدني. . سأروي لهم كل الدقائق الطويلة، المميتة التي لاتقدر بوقت ما، الماء دائماً يجرك الى الاسفل. . . أسفل. . . حتى تذوب فيه. . . كأن لاسماء تغلفنا وتحرسنا. . دائماً يتعجل في سحبنا لأعماقه. . . براقا يبدو لنا لكنه يهبط بكل الراكبين به ويطويهم ويشدهم باقسى من الحبال الى الاسفل. . لا أعرف لذته وهو يسلط قوته بعنف. . . أنهيار تام. . . ويتذبذب القلب بعناء وبأنفاس منهوكة. . . تتلاحق. . . ترتجف العضلات ومعها الامل والمصير مسكت النطاق. . . تأكدت من تثبيت الحمالة على ظهري. . . فلا فائدة للمواصلة دونها «أكثر من ثلاثين متراً في النهاية يجب أن تجتازها غوصاً. » لم يحن بعد هذا الموعد فامامي الآن الكثير. . . طوفت ببصري الاتجاهات لم ألمح الا تسرب ضوء لاهب لرشقة بندقية لتأكيد

الوجود . . . عيون من نار . . . حدقت، ثم أنطفات . . . عيون نهمة، تبلع ببريقها الانبهار المتصاعد على جبهتي المكتسية طراوة الماء ودبق الهواء الميت . . عيون تقتحمني، تطالب بالظفر أو الموت ـ هذا ما أردته لنفسي ـ ما عادت تخيفني العودة، المهم أن أصل الى قلعتهم الصفراء وأذرها في الهواء لتتحول سلاماً أبدياً . . آلاف الاصوات نفخت في اذني هديراً لكي أواصل العوم بذراعيّ اللتين ثقلتا . . ليس لدي غير هذه القوة التي لا ادرك نظيراً لها . . . لقد ركبت الماء بسفن جميلة مع أحبّاء اختفوا منذ زمن بعيد، وابحرت حاملا قلقي وحبي بالعودة! أقلعت مع الريح التي حملت دموعي وسرت شهوراً من شاطيء لآخر وحفظت الغيوم والضباب والبخار والرمال والجزر الصخرية ولون البحر ونسمات الهواء عندما تموت أو حال أن تستحيل الى اشرعة تتدلى وحديد يختلج بارتجاج وحشي مهلك، رأيت الهلع وقسته في نفسي وعيون الاصحاب، وجدته . . . مرعباً، يغلف الآفاق التي تبعدنا عن أوطاننا المزهوة بظل أرتحالاتنا، قدرنا جمعناه بقوة وحيدة نقتحم بها الظلمة والموج والذعر المر، الصامت، كل ثانية نشعر بأنها آخر اللحظات . . ونتخطاها معززين أنفسنا بأي بارق يزيل حلكة البحر وهوله وجنونه، في كل عقدة نشهق مختنقين بأرواحنا السائلة، الرجراجة التي تنجمد في العروق أو القافزة بفتور منشق لتغوص في سديم مائي يلفّه سور الكون ويشرئب من أعناقنا المتقوسة وجلودنا المجعدة حد الهرم بأرتجافات الليالي المرتعدة على الجروح المنهدمة بطرطشات ذائبة أو منتفخة مع المسامات التي يتلجلج فيها الماء، يشدني مع «الشنبلان» و «الكعيبة» مخلفاً وراءه أمواجاً متكسرة على الامواه الهائلة، لاظلّ تحت الماء . . لا ضوء فوقه . . . قدماي فقط ترفسان العتمة من تحته . . تحته، وتكشطه حد القعر النابت زغباً ليناً يمسده سرطان الرمل والاسماك الخيطية الناعمة، الصغيرة، الجرّاحة والكشافة، سمك الشيطان: ذو القرنين الناتئين في الرأس والكواسج التي تجرفها المياه المالحة القادمة من البحر . . . لأسرع قبل أن تطلع نجمة الصباح وتهدهد عيونهم المحطمة بالنعاس المتململ . . أسرع أيها البحار فيجب أن تضيف الأعداء عند الفجر بنارك المحشوة تعباً لاهثاً . . «أنا آت اليكم» وتمتمت بكلمات أنشطحت متشممه خصلات الامواج التي ملأتك برغائها . . من زمن لاأذكره هذي اللحظة فارقتك أيتها الأعماق وياعرائس الشط أمازلت تتعشقين بنا؟ وتذهبين الى جزائرك المنتهية عند كل بعد . . . أرحلي عني الآن فالقمر أنطفأت شعلته، فبأي شيء أهيك؟ لابخوراً أملك ولاسيفاً ولا حبة تمر! أجلي زيارتك لي وأذهبي للسفن الشراعية وأخطفي صياداً نائماً ودغدغيه بخفوت وأحمليه على ظهرك الأملس وأبعديه من كلاب البحر ونموره وفناراته فأنا مشغول بجولة مع الخنازير . . . لماذا أنت صامتة؟ ألك قلب صدعه الزمن؟ أم أنت سمكة حقيقية لاتتكلم؟ ما عشقك المتجر هذا؟ ان رغوة الماء وقواقعه وصخوره المختلطة بالطمي في نهاية النهر اعاقتني من الغوص . . لكني مسكت أنفي . . أغلقته، وغطست بعمق مويجات الماء الهشة حاجزاً بجسدي طريقاً للعوم وسط الحشائش وجنيات البحر الشقر والظلمة المنداحة عند الضفاف الطينية، تبددت الاصداء التي عملتها بقطعي الاعشاب بشكل حلقات مطموسة تسفها الريح الجوابة، نسمة ريح خفيفة، مازلت محافظاً على قدرة الغوص . . . أريد أن أواجه الماء . . . يارب . . . ها . . . أكملت الثلاثين متراً . . . اكاد أختنق . . لا . . لايمكن أن اكون البحار . . لقد افقدتني السنين الكثير . . . لكن لابأس، أنتهت الامتار وأنا مشرف عليهم، لهاثي ربما يكشفني، مسكت فمي حتى لا يخرج صوت ما، أيام كنا نسبح مع الثعابين وأبو سيف والأخابيط السامة ذات الأشواك المميتة ونزوغ منها مختلطين معها في مساحات مائية واحدة . . لم يتبق شيء . تسلقت الستر المتكون من أربعة صفوف من أكياس رملية، وبهدوء زحفت يجب أن أصل قبل ان يصعد الماء ففي الفجر يأتي مداً آخر، وبعد أن أكملت ربط الاسلاك، ضبطت التوقيت عند أول خيط في الصباح تتهدم قلعتهم الى الابد، غبت من جديد غوصاً مع بياض الموج المندغم والمتراطم ببعضه، مسحتني آثار الماء كشلال من فيض غيّبني

وراء الارض الغريبة سأحكي لهم عن الاطياف الرمادية التي عبرتني وهجاً وأمتصتني في التيه الذي دفعني زحفاً من حمى متداعية بأدغال مكتظة وأرجل منحلّة فاضت العتمة العكرة المنطوية على الألياف والأعشاب وأضلاع البردي وأغصانه المرتعية انفاسي المتهاوية قطرات محمومة خلّفت انيني المتشهي الزنود المعانقة بدني

المكـافـح لهب النـار المضمـوم على ظهـري، بدأت العـوم بتحفز، جمعت كل قواي ووزعتهـا بين أطـرافي لتتلاقى الحركات الخفية مع أنسيابي الحذر في لجة الأمواج المزبدة والمصطخبة، المتصاعدة على أنفي وعيـوني المتهيجـة بالظـلام الأملس، الهـادىء دفعتني منتـزعة فورتهـا من قرار لايـتراءى يتعاظم، يعلو. . . فأعلو معه. . . فوق كل الفنـارات والجـرز والسحب والأفـلاك. . . شاهدتها بجيشانها وغضبها عندما تتكسر على الصخور السوداء، هي الآن تبعث بي

غليانها. . . تخفت. . . تتباطأ. تثور. . . تنقلني خارج أسوارها وكأن يدي تطـول السـماء، لاتخف فان الفجـر سينشق. . تلفـع بلهـاثـك وأشعـل في قلبـك الطريق الى الاصدقاء. . . ماذا تبصر الآن. . . أشتعـال المـوج، تستـديـر تخفق ذراعاك. . . تخفق. . .

تتهدل متيبسة على الامواج اللبنية والسماء بعيدة ترشح قطرات من خوف يمـد عراه ظماً يابساً في حلقـك الطـافـح بكل الرغبات التي تتملى معبأة بثـمار الـوصـول الى ساتـرك المستقر بعيون الاصحاب الـذين لاينـامـون ألا ويطفئوا اتقادهم بعودتك. . . أخذ جسمك يلبـط وكأنهـا الحشرجة الاخيرة. . قبل ان تذوب في الماء مع صدى انفاسك وقبل أن تختفي عيناك مع أول موجة كان جسر من الأذرع يمتد أمامك وتتلقفك الكف بعد الأخرى. . . شبكة من الأجساد تتنـاوب أيصـالـك للجهـة الأخـرى، عنـدهـا شعرت بأنك لست الوحيد الذي سيهدم القلعة الصفراء.

القصة الفائزة بالجائزة التقديرية بالمسابقة السادسة التي نظمتها وزارة الثقافة والأعلام.

البصرة ١٩٨٣

شعر

عبد المنعم حمندي

الطائر

طائرٌ هِرِمٌ
واقفٌ بين حدين يهذي
وتحملهُ الريحُ ـ أَعتَىٰ من العصفِ
ينأىٰ بعيداً . . . ،
يُحلّقُ فوقَ شُموس عذاباتِنا
ثُمّ يوقظُ أبناءَها في الظلامْ
واقفٌ بين حدين . .
حدِّ السكوتِ
وحدِّ الكلامِ
ليذبح في شفتيَّ الكلامْ
ينشرُ اللغطَ ـ كالنارِ-في مشْجَب الصمتِ
يهتكُ خلوتهُ
وجُههُ مكفّهِرٌ . .
كأنّ الزمانَ علىٰ ظهرهِ جبلُ
وكأنَ العذاب لهُ جَملُ

وكأنَ أنيستهُ عُزلةٌ

فاضحاً كل اسرارها

فأراهُ يعدُّ سيوفاً ويحُصي رماحاً

ويندبُ أَصحابها

يَتفكرُ عصراً تولّىٰ . . تداعَىٰ

فيسطعُ في قلبهِ . . الفُ وجهٍ براياتهم

واحتدام الخيولْ . .

يقلّبُ في السرّ أسماءهم . . ويُهمهِمُ :ـ

ـ والدمعُ يُشرقُ في مقلتيهِ ـ

ياريـاح الفصولْ،

خذيني . . خذيني الىٰ كوكبٍ مُجدبٍ

قد يمرُّ الغمامُ عليهِ ويحملنيُ . .

(أنه الطيرُ يهذي)

يُطالعهُ هيكلُ شاحبُ في المرايا

يثرثرُ هل؟ . .

ـ صدئُ السيفُ ام صدئت كفُ حاملهِ

صديُّ السيفُ ، والخوفُ مستترٌ بين احداقِكم

قَدْ تراهُ . . يراقبُ برقاً من الدمعِ ينهضُ . . ،

يعكسُ ومضَ عيونٍ تُراودُ أهدابها.

إنها لغةُ الموتِ . .

تلهثُ في قبضةِ السيف والحنجرهْ.

إنها اللغة المجزره

(إنه الطيرُ يهذي)
يُطالعهُ هيكلُ شاحبُ في المرايا
قد يرى منفذاً للضياءِ
يُضيئُ الجسْد.

وآخرَ في القلبِ يدخلُ فيهِ
ليتركهُ دونَ أجوبةٍ للأبدْ.
غير أن الخوارَ استراح على جسدِ الطيرِ راح يثرثرُ فيه..
كما يمضغُ السيفُ
في حسرةٍ صمته.

(إنه الطيرُ يهذي)
ـ صدىء السيف أم صدئت كفُ حاملهِ
فالسيوفُ التي صدئت حذّرت كفّ صاحبها
والأكفُ التي صدئتْ... صدئتْ
أتعب السيف حامله
ونأى.. تاركاً غِمدهُ..
قدْ تبرأ من قبضةٍ... لم تكنْ أهله
... وانزوى في جدارْ..

دراسة

عبد الحميد أحمد

القصة في دولة الأمارات

توصيفات عامة

لم يؤرخ احد الى الان للادب في دولة الامارات العربية المتحدة، وهذا الامر طبيعي لعدم وجود تلك الكثافة الادبية وذلك الزخم الثقافي الذي يسمح لاي مهتم او ناقد او دارس بتناول هذه القضية بالدراسة والبحث والتحليل والتأريخ والنقد، فعمل أدبي هنا وآخر هناك لا يخلق حركة أدبية، والمقصود بها تلك الحركة التي تحمل في نبضها الكثير من العطاء والابداع، وبالتالي الكثير من التيارات والافكار والمضامين والاشكال، والقادرة كل تلك المسائل، على اثارة الجدل والسؤال والنقاش والتي تشكل حركة فعالة ضمن حياة ثقافية شاملة غنية ومتدفقة، وهذه لا تتأسس الا عبر مسيرة المجتمع في نموه وتطوره وصراعه من أجل الافضل والاسعد والارحب، من أجل المستقبل.

وكل ما سبق ذكره، رغم ذلك، لا يلغي وجود الجنين في أحشاء هذا المجتمع، لا يلغي وجود هذا التشكل، أو محاولة التشكل والتأسيس لحركة أدبية، ولذلك فقد ظهرت بعض الاجتهادات والمقالات التي حاولت في حدود ما توفر لكاتبيها من معلومات أن ترصد بعض الاعمال التي نشرت في الصحف والمجلات أو في كتب ومجموعات، وحاولت هذه الكتابات اعطاء دلالات وخلفيات للاعمال المنشورة بما يشبه النقد. وحاولت تصنيفها وابداء الرأي الفني فيها، وكانت القصة، موضوع هذا الحديث، من ضمن الاعمال التي لامستها بعض الكتابات، لكن هذه الكتابات وهي قليلة للاسف لم تستطع ان تفلت من اسار الانطباعية الشخصية ومن تأثير اللحظة الوقتي والمؤقت، وبعيداً عن مجمل مؤثرات الحياة الثقافية والاجتماعية، والتي بالتأكيد لها الدور الاكبر والاهم والحاسم في صياغة الادب، والقصة خصوصاً واتجاهاتها واشكالها تظل اية رؤية لمسألة الادب عموماً رؤية قاصرة تجزيئية وتنقصها العلمية والموضوعية.

وهذه الدراسة أو شبه الدراسة، الموضوعة هنا لا تّدعي الالمام الشامل بالمعرفة ولا تقدم نقداً أدبياً فنياً لهذه القصة، وانما هي مجرد محاولة متواضعة لرصد فترة زمنية ظهرت فيها القصة واستمرت، محاولة لتأريخ ظهور هذا الفن في الامارات ومن ثم تطوره مع محاولة ربطه بالاسباب والمؤثرات الداخلية والخارجية التي سمحت ببروز فن حديث كفن القصة، رغم أن هذه المحاولة، وهو اعتراف صريح، فاتها كثير من المعلومات وصادفها كثير من العقبات في الحصول على مثل هذه المعلومات، لكنها محاولة تكتسب مشروعيتها من باب الاقتناع التام بضرورة تسجيل بدايات بروز هذا الفن وربطه بمجمل المتغيرات الثقافية والاجتماعية، ليكون

هذا التسجيل هو الارضية الصلبة التي يمكن أن تقف عليها أية دراسة أدبية للقصة في الامارات مستقبلاً من جانب ومن جانب آخر ليكون حافزاً لدراسات وبحوث أخرى حول هذا الموضوع.

منطقة الخليج العربي عرفت الفن هذا كما عرفت أشكال الفنون الاخرى كالشعر الحديث والمسرح والتشكيل متأخراً بالمقارنة مع الدول العربية الاخرى. كمصر وسوريا والعراق ولبنان وفلسطين وغيرها وذلك للظروف السياسية التي مرت بها تلك الدول، وهي التي تحررت من الاستعمار المباشر وقامت فيها حركات نهوض وتنوير وتحرر دفعت المجتمع قدماً الى الامام. ومن ثم الثقافة، وأدت الى الاتصال المبكر مع دول العالم وثقافتها فأخذت منها وتأثرت بها في بعض أشكال الثقافة، ومع وجود واقع اجتماعي وسياسي وأقتصادي يختلف نوعاً ما عن واقع ما قبل التحرر والاستقلال وجدت اشكال الثقافة الحديثة مجالها وفرصتها للتعبير عن واقعها الجديد المتحرك والمتفاعل داخلياً وخارجياً على السواء. مما أدى الى ارتفاع وانتشار التعليم والانفتاح الحضاري والثقافي والى ايجاد وتطور المؤسسات وانماط من الانتاج المتقدم عن مراحل سابقة وبالتالي ايجاد نوع من الفرز الاجتماعي تبلور في كثير من الدول، فظهرت اتجاهات فكرية متضادة ومتناقضة ومتصارعة، وكان لكل اتجاه أساليبه ومضامينه فيما يخص الفن والرؤيا بشكل عام، وتم التعبير عن هذه الافكار باشكال متعددة، وتطور الفن ومنها القصة، في خضم الافكار الجديدة الحيوية، والمتطورة الساعية الى تحقيق حلم الانسان في الحرية والعدالة والمضادة للافكار القديمة الثابتة والسائدة.

أما دول الخليج العربي، فهذه الظروف لم تخضعها الا بعد ان قطعت كثير من الدول العربية شوطاً في مجال البناء الاجتماعي والثقافي.

الكويت والبحرين، كان لهما السبق في الدخول الى ميدان الحراك الاجتماعي، وكان وراء ذلك الى جانب موقعهما الجغرافي القريب من بلدان تحركت سياسياً واجتماعياً لاسيما في العراق القريب منهما فتطورت الحياة الاجتماعية والوعي الاجتماعي بالتالي في هذين المجتمعين العربيين، وانتشر التعليم، وظهرت حركات وطنية واجتماعية واصلاحية دفعت بالحياة السياسية والثقافية دفعاً الى الامام، وهكذا فانه ليس غريباً ان تظهر القصة في كل من الكويت والبحرين مبكراً اذا ما قورنت بدول خليجية أخرى كالامارات وقطر وعمان وليس غريباً كذلك ان تتطور أشكال الفنون الاخرى فيهما كالشعر والمسرح والتشكيل والموسيقى مع اعتبار نسبية هذا التطور بين فن وآخر وبين البحرين والكويت، وهذا التطور في الفن نتيجة لتطور الظرف السياسي والثقافي وكشواهد على هذا التطور الذي اصاب وحظيت به كل من الكويت والبحرين ظهور تجربة البرلمانات والحياة الديمقراطية والنقابية ومؤسسات الشعب، والصحف وغير ذلك، للمزيد من هذه المعلومات حول ظهور وتطور القصة فيي الكويت والبحرين يمكن الرجوع الى الدراسة الكبيرة والقيمة التي وضعها الناقد البحريني ابراهيم عبدالله غلوم بعنوان «القصة في الخليج العربي - الجزء الاول - الكويت والبحرين» والصادرة عن مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة.

ظلت الامارات حبيسة العزلة الحضارية زمناً طويلاً حتى منحها الاستقلال وقيام دواة الاتحاد، وقبل ذلك سارت عجلة التطور فيها ببطيء شديد ان لم تكف العجلة صفراً، وكانت اشكال الانتاج الاقتصادي فيهما بدائية. غوص على اللؤلؤ، صيد سمك، رعي، بعض الزراعة والتجارة المتخلفة، هناك ما يشبه الاقطاع (الغوص) وما يشبه المشاعة البدائية (حياة البادية والقبائل) وما يشبه الانتاج الزراعي البسيط مع شيء من التجارة والسفر، كل ذلك في ظل أوضاع اجتماعية متخلفة ثقافياً وفكرياً، وهذا الوضع الخليط كان مرتبكاً ومربكاً، على المستويين والصعيدين الاجتماعي والثقافي، ولولا بعض التعليم الذي اصاب المنطقة بشكل معقول بعد المد القومي على ايدي البعثات التعليمية من مصر والتي صرفت عليها الكويت خاصة في الستينات لقامت الدولة من دون أن تجد من بين ابنائها متعلماً واحداً، لذلك لم تشهد الامارات أيا من اشكال الفنون الحديثة الا بعض الرقصات الشعبية والمواويل البحرية والشعر الشعبي، وهذه الاشكال كانت صادقة ومعبرة عن واقع الانسان ومعاناته وحياته بسبب ارتباطها المباشر بحياة الانسان الانتاجية وهي نتاج لذلك أساساً، اما اشكال الفنون الاخرى كالمسرح والحديثة كالقصة والرواية والتشكيل فلم تظهر منها اعمال نادرة ومندثرة بجهود الاتصالات الفردية مع الخارج وفي وقت لاحق تماماً حيث بدأت الامّية تقل والعزلة تتكسر جدرانها القاسية مع الزمن المتطور الذي دفع بالراديو الى المنطقة وسمح للطائرات وسفن نقل المسافرين بالهبوط والرسو، وللكتب ان تتداولها الايدي. فمع اقتراب الزمن من السبعينات، أصبح في الامارات ما يشبه المخاض وقبل ذلك

بدأت الانسحابات البريطانية من المنطقة وتهيأت، أو أجبرت، كثير من الدول على الاعتماد على نفسها، فكان ان استقلت الكويت مبكراً عن غيرها ولما اقترب العام ٧٠ كان لابد للامارات من الاعتماد على نفسها أيضاً. هكذا تشاء ما أرادة الامبراطورية التي بدأت تغيب عنها الشمس، وعلى المستوى الشعبي تماماً، فان احداث الوطن العربي كان لها الاثر العميق في خلق وعي جديد لدى الناس، وعي بشعارات الاستقلال والعروبة والتطور، على الرغم من عدم انتشار التعليم بشكل كبير. فالستينات خاصة كانت عهداً قومياً بالنسبة لصيادي السمك وغيرهم فكيف بالشباب الذين لم يفتهم أي من خطب جمال عبدالناصر مثلاً، أو الاطلاع على نضال شعوب عربية أخرى كالجزائر والعراق وغيرهما، وهكذا كانت الستينات وجزء من الخمسينات بداية التأسيس الثقافي والفكري للسبعينات التي شهدت قيام دولة اكدت على هذا التلاحم العربي من ناحية وأجبرت ـ طالما هي دولة ـ على نشر التعليم والصحة والثقافة وغير ذلك من أمور انضجت الوعي بشكل كبير.

دفع هذا الوعي التحرري والقومي العربي بمجاميع من الشباب في الامارات الى الاهتمام بالثقافة، فتأسست الاندية الرياضية مثلاً ليس لتهتم بالرياضة وحدها، وأنما بالنواحي الثقافية أيضاً، فكل أندية أواخر الستينات في دبي خاصة كانت فيها لجان ثقافية نشطة وفاعلة ولهذه اللجان نشاطات مثل صحف الحائط ومن ثم نشرات تطبع على «الاستانسل» ومكتبات ومحاولات مسرحية وغنائية وغير ذلك، ومن هنا، فان محاولات كتابة القصة في الامارات بدأت في أواخر الستينات وبداية السبعينات، بظهور بعض المطبوعات البسيطة كمجلات الاندية الرياضية التي كان يصدرها أعضاء اللجان الثقافية وهم شباب حصلوا قسطاً من التعليم وارتبطوا بحرارة بأحداث العالم العربي وتطوراته السياسية وتأثروا فكرياً ببعض حركات التحرر القومية، مثل ثورة مصر، والجزائر واليمن والعراق، وكذلك ثورة ظفار القريبة والمتاخمة لحدود الامارات الجغرافية وسمح بتطور هذا الارتباط والتلاصق والتلاحم ومن ثم بروز الوعي الجديد دخول المجلات الادبية والثقافية والسياسية الى البلاد سواء عبر الاشتراكات او التوزيع المحدود لبعضها، فكان ان ارتاد مجال الكتابة الحديثة عموماً ولو بشكل متواضع مجموعة الشباب في الاندية الذين بدأوا يكتبون نقداً اجتماعيا وأخلاقيا مباشرا وسافرا للمجتمع الراكد في صحف الحائط ومن ثم في نشراتهم البسيطة، ومنهم من جرب الابداع في مجالات الشعر والقصة والكاريكاتير، كخليفة غالب ومن بعده كاظم محمد سعيد (كاريكاتير) وعبدالله صقر احمد (قصة وشعر) وغيرهم، ولعل عبدالله صقر احمد كان اول من خطا خطوة في مجال القصة دون غيره في الامارات، فكتب عدداً من القصص القصيرة كقصة (قلوب لا ترحم) المنشورة في نشرة نادي النصر الرياضي في أواخر الستينات، ومن المفيد ان يذكر هنا انه كانت لعبدالله صقر مساهمات جادة وواعية في الشعر الحر، وقد اصدر بعد ذلك بسنوات قليلة (ربما في العام ٧٣ ـ ٧٤) ديوانا يحمل عنوان «اغتراب في زمن مسلوب» ولعل هذا اول ديوان يصدر في الامارات فيما يختص بالشعر الحديث مضمونا وشكلاً، ولعل السبب ذاته كان وراء انتشار هذا الديوان والاحتفاء به وفشله في الحيازة على رضا القاريء العادي الذي لم يكن قد سمع بعد بالشعر الحديث او الجديد، كذلك أصدر عبدالله صقر ـ قبل اصداره الشعري المذكور أول مجموعة قصصية في الامارات بعنوان «الخشبة» وعلى حسابه الخاص، لكن هذه المجموعة لم تصل الى القاريء حتى الان، فقد صودرت وأحرقت لان موضوعاتها دارت حول الانكليز بشكل عنيف فغابت عن ذاكرة الناس وكأنها لم تصدر اطلاقاً، حتى تاريخ صدورها الفعلي لا يعرفه الا صاحبها فقط، ومع عبدالله صقر احمد كان لفيف آخر من الشباب قد بدأوا محاولاتهم في نشرات الاندية منهم مريم جمعه فرح التي بدأت الكتابة مبكراً عن غيرها.

استمر الشباب يحررون ويكتبون في نشرات، ثم تطورت الى مجلات، الاندية كـ(النصر، الزمالك، والشباب، والاهلي، وكانت تدور كثير من الحوارات الجادة والردود في صفحات هذه المجلات، ثم صدرت بعضها مع صدور هذه المجلات الرياضية وبعضها بعدها، مطبوعات رسمية أخرى كنشرة (اخبار دبي) التابعة لبلدية دبي، وجريدة (الاتحاد) في العام ٦٨ ـ ٦٩، لكن هذه المطبوعات الجديدة ظلت بعيدة عن كتابات الشباب فلم تحظ بمساهماتهم الا بعد ذلك بسنوات، بعد توقف مجلات الاندية، وبعد قيام الدولة الاتحاية وظهور المؤسسات الاعلامية وغيرها.

ومحاولات عبدالله صقر هي المحاولات الوحيدة المبكرة الا انه توقف عن الكتابة جزئياً ثم نهائياً بسبب ظروف عمله والظروف الخاصة به (آخر كتابة له ظهرت في الازمنة العربية حيث نشر قصة «الامية») وظهرت بعد عبدالله محاولات أخرى على ايدي مجموعة من الشباب كتبوا جميعهم في فترة واحدة تقريباً (من العام ٧٢/

حتى العام ٧٥) وقد حظيت محاولاتهم بالنشر وبشيء من الاهتمام لدى المجلات والصحف وكان هذا امراً طبيعياً، فمع قيام الدولة وتوفر الامكانات ازداد التعليم انتشاراً ووصل الى مرحلة التعليم الجامعي عن طريق البعثات الدراسية، وكذلك تطورت واتسعت اجهزة الاعلام كالصحف والتلفزيون والاذاعة والمكتبات وصدرت مطبوعات يومية واسبوعية وشهرية، كالاتحاد اليومية وأخبار دبي الاسبوعية ومجلة «المجمع» الشهرية الثقافية التابعة للمجمع الثقافي الاجتماعي، وهو مؤسسة أهلية، لكن «المجمع» المجلة أغلقت مع اغلاق المجمع الثقافي كله.

ثم حلت ظروف جديدة، تمثلت في حدوث الطفرة الاقتصادية المادية غير المبرمجة والتي عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف الى حالة مغايرة حديثة وغير حديثة في الوقت نفسه، حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون وسمح هذا الانتقال أو هذا التحول الى حدوث تغييرات سريعة، فاذا بالعلاقات الاجتماعية القديمة تتصدع ومن ثم تنكمش وتضمحل وتتلاشى لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة واللهاث والفردية، فالثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أي جهد انتاجي حقيقي وعملت هذه القفزة أو هذه الطفرة المادية على القضاء على اشكال الانتاج القديمة البسيطة وأحلت محلها الوظائف الادارية والمساعدات الاجتماعية وفرص التعليم والتجارة الحرة، اي علاقات جديدة أفرزت جوا فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجاري وأخلاق الوظيفة الادارية وسلوكيات المتعلم الجامعي والنزعة الفردية الطموحة، وهكذا فانه مع وجود الدولة برزت المؤسسات الخدماتية والاعلامية والاقتصادية، وتطورت اشكال المواصلات والاتصال، واتسع التعليم، وصارت البلاد قريبة جداً من العالم الخارجي. القريب والبعيد على حد سواء، مما سمح لجيل الاتحاد بالاطلاع الكثير على تجارب وحضارات وفنون الشعوب الاخرى، ونتيجة لهذه الظروف الجديدة واتساع نشاط الاعلام (صحف - تلفزيون - اذاعة- اتصالات - مكتبات - نوادي) ظهرت محاولات اخرى في مجال كتابة القصة القصيرة والرواية هذه المرة ايضاً، وقد نشرت معظم هذه المحاولات في مجلة «أخبار دبي» ومجلات الاندية التي تطورت في هذه الفترة فظهرت محاولات علي عبيد علي ومنها على سبيل المثال قصتا (الجزاء)، (ضحية الطمع) ولعلي كتابات عديدة في القصة (وكتابات مظفر الحاج مظفر - مثل قصص «الجحيم»، «هذا هو الحب»، «ليال بلا آخر» ومحمد علي المري ومن قصصه «يوم في حياة موظف صغير»، «عابر سبيل»، كتابات عبدالعزيز خليل مثل «من أجل ولدي» وكتابات عبدالحميد احمد مثل «الفرار»، «خلف الباب المغلق»، «ذات العيون القاتلة» وغيرها، وقد نشرت هذه النتاجات في الفترة من ٧٢ - ٧٥، اما عن الرواية فقد صدرت خلال هذه الفترة رواية راشد عبدالله «شاهندة» وكتب محمد غباشي روايته «دائماً يحدث في الليل» عام ٧٤ ولم ينشرها الا لاحقاً في مجلة «الازمنة العربية».

وقد تأثرت معظم هذه القصص بنمط القصة التقليدية في البناء الفني وكانت تجنح جميعها الى الرومانسية، اذ كانت تمتلىء بالبكاء والحزن ومشاعر الاسف والندم والخيبة، وكانت اغلب موضوعاتها تدور حول هموم اجتماعية كغلاء المهور وزواج الصغيرات، واجبارهن احياناً على ذلك من الكهول الاثرياء، وعدم احترام ارادة الفتى والفتاة في اختيار شريك وشريكة الحياة، وما الى ذلك من مواضيع تكشف من جانب مشاعر الخيبة والفشل لاسيما فيما يتعلق بعاطفة الحب عند الشباب، ومن جانب آخر عن المشاكل الجديدة والروح الجديدة التي بدأت تظهر سماتها في مجتمع النفط الجديد، حيث اختفت مظاهر العلاقات القديمة البسيطة والتعاونية وحلول علاقات المصالح والنظرة المادية التي بدأت تسود المجتمع، وكانت قصص هذه الفترة تقريرية تماماً ومباشرة وتعتمد في الصياغة على السرد اللغوي والمطول احياناً، بل ان بعض هذه القصص كانت خطابية، وتتجه الى القارىء بالخطاب المباشر وتنتهي أحياناً بالنصيحة المباشرة.

بعد هذه الفترة، اي بعد العام ٧٥ وحتى العام ٧٩ لم يظهر المزيد من الكتابات القصصية، فقد توقف من وردت اسماؤهم آنفاً عن الكتابة لظروف الدراسة في الخارج، ولم تظهر اسماء جديدة، ولعل هذا يرجع الى ان الفترة المذكورة شهدت سباقاً محموماً في مجتمع الدولة نحو البناء والانشاء واللهاث وراء المال، مما غيب كثيراً الاهتمام بالنواحي الثقافية، وقد شهدت هذه الفترة نشوء وتوسع البناء والتجارة بشكل اكبر وبالمقابل ضمور الثقافة الجادة، فاذا بالمجتمع «ينتفخ» بالمباني والعقارات الوكالات والاسواق والبضائع، فحتى الذين عادوا من الدراسة في الخارج بسنوات بعد ذلك، انتهوا من هم الكتابة ليدفنوا قدراتهم ومواهبهم وملكاتهم الادبية في ادراج المكاتب الوظيفية، وكانت وتيرة الحياة اللاهثة سريعة الى درجة لم تسمح بظهور المزيد من الكتابات في هذا

المجال، ولولا عمل وحيد وأعمال اخرى قليلة جداً ومتفرقة ظهرت في هذه الفترة لأمكن أهمالها عند دراسة ظهور وتطور القصة في الامارات، إذ ظهر في هذه الفترة من الاعمال القليلة مجموعة «الشقاء» القصصية وضعها القاص علي عبدالعزيز الشرهان فور عودته من الخارج بعد ان اتم دراسته الجامعية وكانت قصص الشرهان تدور حول فترة ما قبل الاتحاد موضوعاً، وتتناول هموم الانسان في المنطقة ايام الغوص وصيد الاسماك. وكان الشرهان بهذا يؤكد انتماءه الفعلي كمضمون للجيل الاول رغم انتماء مجموعته زمنياً بهذه الفترة، أي بوقت صدور مجموعته، مما يعزز القول حول ان ظهوره في هذه الفترة كان استثناءً غير عادي، ومن الاعمال الاخرى القليلة كانت قصص بسيطة لأسماعيل شعبان علي وعبدالقادر احمد نور وغيرهما نشرت في «اخبار دبي» و«الاهلي» الجديدة بعد اغلاق «المجتمع»، وكذلك كان هناك عمل لمحمد ماجد السويدي صدر قبل عام ٧٩، هو اقاصيص تقرب الى الخواطر جمعها في كتابة «دانه يابحر دانه».

تلك كانت مرحلة البدايات ومرحلة امتداد البدايات لكن متى كانت البداية الحقيقية لنشوء فن القصة في الامارات، أو بالاصح لوثوب هذا الفن وتطوره وتكريمه كفن في حياتنا الادبية والثقافية؟.

العام ١٩٧٩ كان عاماً حاسماً ليس بالنسبة لفن القصة القصيرة وحده، بل بالنسبة للشعر الحديث والمسرح والتشكيل وغيرها وبشكل عام فان هذا العام بدأ مرحلة ثقافية واجتماعية جديدة لازال عطاؤها مستمراً الى الآن، فما الذي جرى في هذا العام وقبيله؟

قبيل عام ١٩٧٩ طرأ وكرد على سمة الاستهلاك وحياة الخمول والجمود الثقافي ومع عودة كثير من الخريجين من دراساتهم الجامعية الى ارض الوطن، تشكلت حياة اجتماعية وثقافية لا تخلو من الوعي الاجتماعي المضاد للوعي وللثقافة السائدة، وتأسست كثير من الجمعيات الثقافية والمهنية كبدائل طبيعية للاندية الرياضية التي اهملت الجوانب الثقافية لحساب الرياضة، بعكس ما كانت عليه في السابق حيث شهدت حراكاً ثقافياً لابأس به وشهدت ولادة قصاصين من بين جدرانها وهم رياضيون أيضاً كعبدالله صقر ومظفر الحاج وعبدالعزيز خليل وغيرهم، ففي هذا العام وقبيله، شعر الشباب الخريجون بخاصة بضرورة ان يكون لهم دور ما في حركة المجتمع، وكدفاع عن وطنيتهم وثقافتهم وكرد على اجواء المال والتجارة والركود الثقافي هيأوا لخلق أجواء جديدة تعتبر الانسان محوراً وهدفاً في عقله وفكره لا في جيبه فحسب فتأسس النادي الثقافي الاجتماعي في ابو ظبي ثم في الشارقة، وكذلك جمعيات مهنية أخرى، وحمل النادي الثقافي (وغيره من المؤسسات الاهلية) على عاتقه تبني نشاط المحاضرات والندوات والامسيات والمعارض، وفي غياب فاعلية المؤسسات الثقافية الرسمية وجدت هذه الجمعيات ان دورها يتطلب احياء الاهتمام بالثقافة والفكر، وادركت ان عليها دوراً يتلخص في تقويم ونقد الاوضاع الخاطئة، اي تقديم الثقافة النقيض لثقافة التفرقة والقبلية والاقليمية، ولثقافة النفط الاستهلاكية والديكورية والمظهرية ثقافة اخفاء العيوب وطلائها بالوان زائفة، وجاء حدث هام، ليساعد في اتاحة المجال لهذا التوجه الجديد، ففي هذا العام ٧٩ انتصرت الثورة الايرانية على حكم الشاه، والذي كان ايام حكمه وفي ظل احلامه التوسعية يقوم مقام الشرطي في المنطقة، ويمد يده الباطشة الى داخل دول المنطقة ليعطل دور مؤسسات وصحف ومجلات وطنية، وليجهض اي تطور حقيقي من شأنه ان يحدث، فمع قيام هذه الثورة ارتفع سقف الحرية المتاح وفي اجواء الحرية يظهر الابداع، وسهل ذلك للمبدعين العطاء الخلاق ورفع درجات الوعي الشعبي على طريق تلمس المستقبل، فمع قيام الثورة تهيأت المنطقة المتخلفة حضارياً والتي دهمتها المفاجئة لتقديم تنازلات لصالح الشعوب وخفف من حدة المنع، وهنا بدأت تظهر سمات جديدة من الوعي الخلاق ومن الطموحات والاحلام. كذلك شهد العام ١٩٧٩ صدور مجلة «الازمنة العربية» التي واكبت اهتمام الجمعيات بالثقافة من ناحية ومن ناحية أخرى قدمت أجل الخدمة لهذا المضمار، حيث كرست الثقافة والادب ضمن اهتمامها السياسي، وأعطت الفرصة للاقلام الجديدة كي تعبر عن ابداعاتها الكتابية، ووجهت الانظار باتجاه الاهتمام ورعاية الشعر الحديث والقصة والنشاط المسرحي والتشكيلي، ثم جاءت جريدة (الخليج)، (البيان) بصدورهما بعد (الازمنة العربية) بشهور لتهتم بهذا الجانب، وكانت أهمية (الازمنة العربية) في أنها كرست الثقافة في صفحاتها مما دفع بالمطبوعات الاخرى والدوريات الى الاهتمام بهذا المجال الحيوي بعد ان كان لا يحسب له اي اهتمام، وساعد هامش الحرية الذي اتسع منذ العام ٧٩ على طرق مواضيع ومجالات في الفكر الجديدة على المنطقة وعلى وعي الناس. فبدأت تظهر انبثاقات حديثة بالنسبة للقصة والشعر على مستوى المضمون والشكل على السواء، وعلى

مستوى تقديم اسماء جديدة بدأت تخوض غمار هذا الفن بشكله الحديث بعد ان كانت تتلمس خطاها في الكتابة الادبية البسيطة على مستوى الخاطرة وغير ذلك. ولعبت هذه المطبوعات الجديدة وعلى رأسها (الازمنة العربية) والتوجهات الجديدة الواعية دورا في تأكيد مسألة الابداع والحرية في الابداع وفي دفعه الى الامام. عبر الحوارات والنقاشات واتاحة مسألة النشر بشكل اكثر حرية من الفترة السابقة، وللتدليل على ذلك يمكن الاشارة الى تطور المضامين عن المضامين والطروحات التقليدية التي كانت عليها المرحلتين الأولى والثانية، هذا الى جانب تطور الشكل الفني للقصة، فكان من اهتمام القصة الجديدة في الامارات، قصة هذه المرحلة، التأكيد على المضمون الاجتماعي الانساني، كحرية الانسان ومبدأ العدالة والمساواة وكشف الزيف والخلل الكامن في بنية المجتمع النفطي نتيجة لتطوره العشوائي الهش وسطوة حالة النفط وهيمنتها على مصير الانسان وسلبية مقومات فكره وتزييف وعيه الحضاري، وبدأ الادب، والقصة، ينتقد الاوضاع السائدة ويتناول السلبيات والتناقضات والصراعات التي افرزها النفط وأكد في ثناياه على حتمية وضرورة التغيير وانتصار القضايا الاساسية للأنسان كما اكد هذا الادب، والقصة خصوصاً، على هوية الانسان العربي في المنطقة المهددة بالانقراض والذبول، كما تطور في هذه المرحلة الشكل الفني للقصة ليواكب المضمون والوعي الجديد، فالقصة لم تعد تلك التقليدية المتكئة على اركان المدرسة القديمة (بداية ـ عقدة ـ حل)....... لقد تم تجاوز ذلك الى خوض غمار التجربة الابداعية المنطلقة بعيداً عن اسر التقليد وجمود القديم، وقد حاولت القصة ولاتزال، كسر الشكل الفني القديم وتناول الموضوع ضمن سياق حديث لا يعترف كثيراً بالقيود الاسلوبية واللغوية والبنائية والقديمة. أخذت القصة تجرب اشكالاً جديدة، رغم ان الطابع العام الذي يصبغ معظم قصص الامارات في هذه الفترة هو الواقعية بشتى اشكالها. وشهدت الاعوام ٧٩ الى الان استمرار القصة كنوع ادبي هام وتكريسه في الحياة الادبية، فصدرت مجموعة من المجوعات القصصية الجديدة كمجموعة محمد حسن الحربي (الخروج على وشم القبيلة) ومجموعة عبدالحميد احمد (السباحة في عيني خليج يتوحش) ومجموعتي عبدالرضا السجواني (ذلك الزمان)، ذلة العذارى.. رغم تخلفهما شكلاً ومضموناً) ومجموعات محمد المر(حب من نوع آخر)، (الفرصة الاخيرة)، (صداقة) (رغم تقريريتها التسجيلية وسطحيتها) ومجموعة ليلى احمد (الخيمة والمهرجان والوطن) الى جانب روايتي علي ابو الريش (الاعتراف)، (السيف والزهرة) الى جانب عدد كبير من النتاج القصصي نشر ولايزال في الدوريات والصحف والملاحق، وهي نتاجات تتجاوز وتتفوق كثيراً على ما سبقها، ولعلها ايضاً تتفوق على الكثير من النتاج المنشور في مجموعات، كقصص مريم جمعة فرج وسلمى مطر سيف وامينة عبدالله بوشهاب وسعيد سالم الحنكي وليلى احمد وغيرهم.

ملاحظات عامة

(١) بناء على ماسبق يمكن واقعياً تقسيم المراحل التي ظهرت فيها القصة وتطورت الى:-

أ ـ أواخر الستينات وبداية السبعينات (من ٦٨ ـ ٧١) ظهور القصة على يد الرعيل الاول مثل عبدالله صقر احمد.

ب ـ من ٧٢ ـ ٧٥ استمرار القصة وظهور رواد آخرون مثل مظفر الحاج وعلي عبيد ومحمد المري وعبدالعزيز خليل وعبدالحميد احمد.

ج ـ من ٧٥ ـ ٧٩ فترة ضمور ثقافي، واكبه ضمور في القصة ولم تظهر الا اعمال قليلة منها قصص علي الشرهان والسويدي وغيرهما قليل.

د ـ من ٧٩ ـ الان.... تطور القصة وتكريسها في الحياة الادبية والثقافية ووثبتها باتجاه الحداثة والواقعية.

(٢) ـ صادفت هذه المحاولة للتأريخ ولتوصيف القصة في الامارات عقبات منها فناء المصادر القديمة وعدم وجودها مثل مجلة (اخبار دبي) ونشرة نادي النصر. التي احرقت بالكامل ضمن الاوراق الثقافية الخاصة بالنادي عند انتقاله من المقر القديم الى المقر الجديد.. ولذلك فانني ادعو المهتمين وعلى رأسهم اتحاد كتاب وأدباء الامارات الى المسارعة للحصول على هذه المصادر وغيرها ومحاولة وضع التاريخ الحقيقي للقصة وتطورها وبدقة أشمل مما ورد في هذه الدراسة المتواضعة.

(٣) ـ تغيب عن هذه الدراسة بعض الاسماء في القصة، وذلك لان بعضها بدأ الكتابة من خارج الامارات وظل مجهولاً في الداخل الى فترة قريبة مثل علي محمد راشد، ولان بعضها الآخر لم ينشر قصصه بعد بشكل كبير مثل ماجد ابو شليبي وأخرى اعمالها قليلة جداً مثل تريم مطر عمران وعبدالرحمن

الصالح كما تغيب عن هذه الدراسة اعمال أخرى لعدم معرفة تواريخ صدورها بالضبط مثل رواية عبدالله نوري (عنق يبحث عن عقد)، مما يجدد الدعوة ويؤكد عليها لتوثيق هذه الحركة ودراستها بدقة وحفظها من الاندثار.

- النتاج الادبي القصصي تناولته هذه الدراسة أو هذا التوصيف العام من الجانب التاريخي بشكل اكثر من تناوله من جوانبه الفنية، وذلك حرصاً على معرفة ظهور وتطور هذا الفن في البداية قبل الدخول في تشريحه فنياً، حتى لايتم اخضاع هذا النتاج لدراسات اكبر من حجمه الفعلي ولم يصل بعدالى مراحل النضج والتطور التام الذي يسمح بتناول ابعاد فكرية وفلسفية معقدة ليست حقيقية موجودة في هذا النتاج كمسألة الزمن في القصة وهي احدى محاور هذا الملتقى.

(٥) - أخيراً.. يلاحظ ان القصة في الامارات لا تتطور كمياً بشكل يتيح دراسة نماذج متعددة، ولكن كيفياً وهي ناحية ايجابية رغم ذلك بقدر ما تتضمن السلبية، فتطور القصة حالياً يأخذ مداه في الكيف بإصرار الكتاب الجدد للقصة على التجريب ومحاولة تخطي السائد للقصة باستمرار سواء كان ذلك على صعيد اللغة او الاسلوب او الشكل البنائي للقصة، ولعل القصة اليوم في الامارات باتت تتوفر لها كثير من عوامل النجاح الى حد ما. هذا النجاح الذي لاشك سيضع اقدام القصة على طريق النضج التام.

● قدمت هذه الدراسة إلى الملتقى الاول للكتابات القصصية والروائية المنعقد في دولة الامارات ٢٧/ ٢/ ٨٥ - ١/ ٣/ ٨٥.

دراسة

سين اوفولين

النرجسة والشيطان

في أدب جيمس جويس وفرجينيا وولف

ترجمة : علي حميد عودة

- ١ -

غالباً ما كان يبدو لي انَّ فرجينيا وولف حاولتْ تحقيق المستحيل وانها لم تدرك سوى نصف المهَمة الروائية . فقد لخّصت طبيعة هذه المهمّة في قطعة من مقالتها المعروفة - الرواية الحديثة - حيث انتقدت بشدة الروائيين الثلاثة المشهورين المعاصرين لها - جالزوردي، بينيت، ويلز - وعثرتْ على جذور قضيّتها عند - هاردي ، كونراد، هدسن - اذ تقول في مقالتها :-

«هنالك المزيد من الأعمال الكبيرة لبرهنة الثبات والرغبة في الحياة، أما في الرواية فليس ثمّة طرح لعمل معين وحسب ولكنْ عملُ يوضع في غير موضعه على امتداد غامض يحجب الضوء عن الأدراك. الحياة ليستْ من المصابيح المتفاوتة الحجم والمرتبة بشكلٍ متناسق لكنّها هالةُ مضاءةٌ شبه شفّافه تحيط بنا بداية الوعي حتى النهاية . اليس اذن من مهمة الروائي ان يبلغ هذه الروح المتغيرة المبهمة، اللامتعينة الحدود؟ . ومهما كانتْ ضالةً ومعقدةً فربّما تظهر كأيٍّ مزيج غريب محتمل الظهور»

ونكتشفُ في دفتر يومياتها مايضطرمُ في داخلها من صراع عنيف وانها كافحتْ كثيراً ، بالرغم من انَّ حياتها تدور حول هذة المشكلة :-

كيف يمكن بلوغ الروح بواسطة اقل عدد ممكن من الحالات الأنسانية؟ .

إنَّ مدخلاً واحداً يكفي للكشف عن ولادة معضلتها ، وقد كتبتْ ذلك عندما كانتْ تعملُ في روايتها - الأمواج - التي كانت قد اسمتها عند تلك المرحلة - الافواه -

«اريد ان اتخلص من الضياع وكلّ الاشياء الميّتة الفائضة عن الحاجة لكي امنح اللحظة كل ماتقتضيه ، أقول : ان اللحظة سياق من الافكار والاحاسيس ، صوت البحر، الضياع والموت حيث تأتي من احتواء الأشياء التي لاتعود الى العصر ان هذا التفكير المروّع لدى الروائي الواقعي يستمرُّ من الغداء الى العشاء، انه تفكيرٌ كاذب وغير واقعي ء عملٌ تقليدي محض. لماذا نسلم بكل شيء للأدب؟ تلك الاشياء التي لاتمتُّ بصلةٍ الى الشعر. اعني انها ليستْ مشبَّعة بالشعر اليس ذلك هوحقدي على الروائيين؟ لأنهم لايختارون اشياءً في حين افلح الشعراء بتبسيط كلّ الأشياء المهجورة عملياً.

اريد ان اضع كل شي في الشعر حتى يتشبع فيه».

كم يستغرق كاتبُ روائي مولع بالواقعية التصويرية في روح الحيّاة لكي يتعاطف معها؟

ان النثر يمتلك اهميته الخاصّة ولا يستطيع الخلاص من حاجات الحياة الملحّة، وان مفتاح مشكلة فرجينيا وولف هو تلك الكلمة التي استعملتها «يختار»، وأنا اكتب هذا الموضوع حدث ان كنت جالساً في كلية الدراسات العليا في (برنستون) قبالة نافذة ذات اربعة اقسام. كنت انظر في البعيد من خلال الجزء المفتوح، مسّجلاً في ذهني رؤية شكل رباعي. في الحقيقةلم أكن أرى الشكل الرباعي فقد كنت أرى جزءاً واحداً منه وفضلاً عن ذلك فأن ماكنت اراه - جانب من الباحة البعيدة داخل اطار الجزء المفتوح من النافذة، البرج، شجرة، بعض الاعشاب، قطعة من الحجر، عدد من النوافذ، طالب مطرقٌ يفض رسالة بين يديه، جزء من السماء، لقد كانت كل تلك الأشياء «مختارة» بترتيب معيّن مسبقاً، وبالنسبة لي فأن ما ادركته هو صورة اولية من خلال منظر السماء وعليَّ ان اكون واعياً لمثل هذه التداعيات والذكريات المستحضرة من قبل البيئة التي تكتنفني، وفي تلك اللحظة كانت انابيب المياه الحارة قد احدثت صليلاً وسمعت فجأة صوت سندان الحدادّ في قرية ايرلندية على بعد ثلاثة آلاف ميل (لقد ولج مارسيل بروست عميقاً في هذا النمط من التجارب) ومع ذلك فأنني لم ادوّنها كشيء منفصل عن تجاربي وذكرياتي وكان يجب ان تكون جزءاً من هذه التجربة وحتى بدون اي فعل مدروس من جهتي كأجراء لعمل لاشعوري الأختيار مستقطعاً من وسطي وماضيَّ الخاص ومميزاتي الفطرية.

اذا كانت فرجينيا وولف قد وضعت هذه التجربة فسوف يكون جلياً انها ارادت «ان تضع فيها كل شيء بالممارسة»

ولكننا لانستطيع ان نفعل ذلك بوضوح، اذ نعتبران الزمن عميق التشابك. الزمن المتشابك ليس محض معرفة تتفجر من ذاكرتنا ولكن من ذاكرة الاسلاف والذي شئنا ام ابينا - يشكل جزءاً من تجاربنا التي نستخف بها مالم يكنْ مصحوباً بأنكار حيواني حاد مماثل للهمجية والتخلف اننا نمحو في كل لحظة مساحات جسيمة من تكويننا، ولذا فان الكاتب اذا كان شاعراً يتتبع ماهيّة الشيء الّذي يتناوله بدون أو بأقل مايستطيع من التفصيل. أما اذا كان كاتباً للرواية النثرية فعلية ان يختار في كل من حالة الوعي أو اللاوعي. ولكنْ بموجب ايّ قانون يجب ان يختار؟

هذا هو الشيء الذي لم تستطع فرجينيا وولف ان تحدده انها المهمة التي تقتضي انفصالاً عن ذاتها اكثر من ان تكون حاذقة بالأنجاز.

ان تجربة كلّ انسان هي عرس الأنا الذي هو الفاعل مع اللا أنا التي هي المفعول وهي كالعملية الجنسية التي تحكى في بعض الأحيان من قبل إمراة عارفة. أننا موجودون في ذواتنا فقط من خلال وجودنا في الأشياء والناس الآخرين.

اننا لا نرفع المرآة أمام الطبيعة ولكن الطبيعة هي التي ترفع المرآة الينا، فاذا كنا لانرى شيئاً في المرآة سوى انفسنا فأننا حينئذٍ نرجسيوّن. ان المشاعر تخلق العسل ولكنهُ ليس عسل النحل، انه عسل الحياة.

نستطيع ان نقوم بتغيير شكل الحياة الى شكل آخر ليس شكل حيواتنا ولكن شكل الحياة عموماً، ونحاول ان نشخص الواقع. ذلك مايحدث فعلاً كنقيض للحب الشهواني البحت.

في رايي ان السيدة وولف وقعت في المأزق ذاته الذي تمقتهُ فقد دونت واكثرت من تجاربها الطبيعية بنعومة قصوى ولكنها كانت دائماً ردوداً لأفعالها. كانت منهمكة في ذاتها دائماً لكي تنسجم، كلياً مع تجربتها كأمرأة لاتفهم الا بالكاد الرجل الذي يحبّها في حالة استغراقها بما تشعر به طبيعياً.

يحدث ذلك دائماً عندما نقتفي اثر احاسيسنا بحرارة بالغة. ان الغرور، الأنا، الفاعل تفخيمٌ للفظ الكلمات.

أما المفعول، اللا أنا فهو تخفيف لهذا اللفظ، وبدلاً من تحديد الطبيعة فأننا ننمّي انفسنا نرجسياً.

تتجلى الأنانية النفسية واضحة في هذا المدخل من مذكراتها والذي احدد فيه مفتاح عبارتها:-

«نعم أنا الآن مسكونة بأمراة عميقة الغموض وعليَّ ان اقول:

يجب ان يكون الزمن ممحوّاً تماماً لأنَّ المستقبل بطريقة ماسوف يتحرَّرعن الماضي. في تكوين نظريتي: انَّ الزمن والحدث الواقعي لايظهران عملياً.»

ثمة كلمةٌ اخرى في اليوميات اريد انِ استشهد بها تدور حول مشاعر الأديب وهي واحدة من تلك الاعترافات اللا أرَادية التي تعطينا ادراكاً كاملاً لمشكلة الأنهيار التي يعاني منها المجتمع التقليدي.

«لماذا ليس هنالك اكتشاف في الحياة؟ شيء ما... يستطيع المرء ان يبسط كفيّه ازاءه قائلاً «هذا هو».

ان كآبتي شعور مضجر. انني انظر لكن الذي اراه ليس هوذلك ليس هو!..

ماهو؟ ولسوف اموت قبل ان اجده.

بينما كنت سائرة في (رسل سكوير) في الليلة الماضية كنت ارى الجبال الشاهقة في السماء، السحب الكثيفة، والقمر الذي كان بازغاً في الأعالي. تملكني شعور مذهل في ان شيئاً ما. هناك ترىٰ ماهو؟ . لا اعني انه جمال حقيقي لكن في ذلك الشيء مايكفي من القناعة والأنجاز. شعور عن غربتي كان يسير معي هناك ايضاً عن الهجنة السرمدية في كنه الانسان. سائرة كنت على طول (رسل سكوير) مع القمر الذي في الأعالي والسحب الجبلية، من أنا؟ ما أنا؟».

اذا لم يكن ذلك ذا علاقة بمجمل حياتها فأن احداً ربّما يفسر ذلك كأي حدث فردي طارىء. ماذا يعني كلّ ذلك؟

لكي نعرف عن موقفها في الحياة بصورة شاملة. تتكشف لنا عن امرأة عاقلة شديدة التأثر. وهي طالبة متميّزة في جامعة كامبرج وقد كانت تعرفُ كلَّ كتّاب عصرها تقريباً ومما يجدر قوله انها كانت تنظر دائماً من خلال غرفة دراستها الا انها لم تكن تجهلُ كلِّ شيء تراه، الغيوم، والقمر.

كانت النرجسة تتشابك مع غربتها طوال حياتها. ان التجربة لم تكن واعية بالرغم من تفكيرها بذلك كأمر (غامض) ولم يظهرْ الفعل الواقعي والزمن ايضاً في تجربتها بصورة عملية.

فليس هنالك (رسل سكوير) الا انها افرزتها من خلال تداعيات الخواطر والأفكار بشكل مقبول وهي لم تكن جالسة هناك فعلاً، لقد كان لديها بعض شعور من الثبات والصلابة بأنّ القمر كان يطلُّ على البلاد البعيدة، وهكذا فان تلك الأبنة الفكتورية لن تكون راغبة في الكتابة عن اي نمط واقعي وبصورة عامة عن العالم المقبول. لقد كانت تحاول ذلك مرةً في (السنين) ـ تلك الرواية التي حطمتها تقريباً، والتي سّجلت لها فشلاً ذريعاً. انها واينما كانت لم تستطع ان تتحد مع نفسها وليس من الغرابة انها تقول: ـ «عندما اكتبُ ينتابنى احساس محض» وتضيف «في بعض الأحيان احبُّ ان اكون فرجينيا وولف ولكنْ. .» وتستمرُّ بأستهجانٍ الى حدٍّ ما. . «فقط عندما اكون مشتتة ومتباينةً واجتماعية».

ودونت مرةً مقتطفاً من حوار لها مع ـ ليتون سكارتشي ـ

سكارتشي: ـ ورواياتك؟

فرجينيا: ـ لقد وضعتها على كفّي وفتشتُ في فطيرة النخالة.

سكارتشي: ـ عملٌ ممتعٌ حقاً ومختلفٌ جداً.

فرجينيا: ـ نعم. اني عشرون انساناً.

أي نظام وشكل ومنهج ومعنىٰ يسأل عنه المرء ليتمكن من الحصول عليه بواسطة منهج فطيرة النخالة؟

كان احدُ اصدقائها في (بلومسبري) مؤدّباً ولطيفاً مثل سكارتشي ولكنَّ صديقاً آخر بينّ لها مؤشراً صريحاً عن صعوبتها ورأت ذلك المؤشر عندما قال لها ـ روجر فري ـ انها كانت متطرفة في المسلك النثري ـ الشعري فأدركت الحقيقية والقوة في النقد.

«لقد حوّلت مشاعري الجامدة الى قصائد واجهدت نفسي ان لا ادع المعنىٰ يتشتّت. .» انها الاشارة الظاهرية لقصورها بأن تأتي بعبارات عن الواقعية. وهنا كمثال مقطوعة نثرية تصف فيها امرأة هي السيدة ـ دالوي ـ التي تخيط قرب نافذة منزلها في لندن، اذكرها هنا لما لها من واقعية: ـ

ينحدرُ عليها السكون رصيناً كأبرتها
تسحبُ الخيط بنعومةٍ في صمتها الرقيق
وتلم الطيّات الخضراء معاً. .
لتضمّها بخفّةٍ نحو الحزام
وفي يومٍ صيفي
تجمّع النسيجُ وسقط عل الأرض.
تجمع. . . وسقط.
وبدا ان العالم كله يقول (هذا هو كل شيء).
وبهمّة اكثر فأكثر.
حتىٰ قلبُ الجسد المضطجع تحت الشمس
علىٰ الساحل يقول ذلك ايضاً (هذا هو كلُّ شيء)
بلا وجلٍ يقولُ القلبُ
بلا وجلٍ يقول القلب، حاملاً همومه الى بحر ما. .
تتأوه امواجه
لجميع الاحزان والتجدّد والخلق والأختيار. فلتسقط جميعاً
والجسدُ يصغي وحيداً للنحلة العابرة».

هذه هي السيدة وولف بكل تأكيد مترفة مع نفسها ترفض ان تدع القضية تتكلم عن ذاتها. «هل امتلك القوّة لأيصال الحقيقية واقعياً؟ أو هل اكتبُ مقالات عن نفسي؟» ان تساؤلاتها النفسية لاترحمها ولكنها لم تكن تكتبُ مقالات عن نفسها دائماً، وفي معظم اللحظات المقدسة لديها، عندما تذهب الى فراشها فأنها تتذلل مع

اشيائها المعتادة ناسيةً نفسها وهي تعلنُ عن نفسها وعن تلك الاشياء.

«انَّ الثلج الذي كان يسقط طوال الليل، غطىٰ في الساعة الثالثة بعد الظهر الحقل، والتل، وكانت ادغال الحشائش الذابلة تصمدُ علىٰ قمَّة التل. أما اشجار الجولق الصغيرة الشائكة فقد كانت سوداء ومن حين الى آخر فأن رعشة داكنة تنتاب الثلوج كالعاصفة التي تجلبُ دفعات المطر المتجمدّة اليها، صوتها كأنه صوتُ مكنسة القمامة».

هذه صورة جميلةٌ لفرجينيا وولف. هذه هي الطبيعة التي تحمل المرآة الىٰ الفنان وتلك هي الاطراقة الساحرة التي تستقرُّ في مجرىٰ الحياة كالوقوف علىٰ معبر لحظةً لرؤيةِ الجدول على بعد قدم واحدٍ. انها لحظةً ضرورية وجيزة لنشوةٍ نفسية. فحوىٰ ونقاوة السيل الابدي في الاشياء.

من المحتم انها لم تكنْ قادرة، من تجربتها، علىٰ استخلاص اية عبرة أو مجموعة من الافكار أو ايّ موقف واضح منظور، كما فعل المتأخر - ييتس - اذْ افترض شكلاً للاشياء الغامضة وقد بقيتْ الىٰ النهاية مفتونةً الىٰ درجة كبيرة بروعة الكون، ذلك انها لم تنجزْ موقفاً انفعالياً متوازناً في العلاقة مع الواقع الخارجي ولم تستطعْ ان تفرضَ سيطرتها علىٰ نفسها أو مادتها.

● في قعر مشكلتها ثمّة مشكلة فيزياوية، تكمن في كلماتها:

«من يفكر بهذا؟ وهل انني خارج المفكر؟ ولكنْ هل يستطيع النرجسُ انْ يتحرَّر من النرجس؟».

- ٢ -

مِنْ يفكر بالنرجسية عند جيمس جويس؟ هل يمكن ان يكون الكاتب خارج المفكر؟ وهل يجلسُ حقاً فوق السحاب بارياً أظافره بجلال كالأله، بالنسبة إلىٰ افعال شخصياته اعتقدُ انه غير منفصل عنهم كحد ادنى، وعلىٰ العكس فأنه متواشج تماماً، ثقافياً وعاطفياً في جميع افعال شخصياته ولكنه استطاع من انجاز درجة نوعية من الأنفصال الذي نادراً مانجده عند الروائيين الموضوعيين أمثاله. لنفترض ان الأنفصال الكليّ مستحيل لكل كاتب يعيش، كما ينبغي ان يكون تصورياً بالنسبة الى مادته فعلىٰ سبيل المثال كان - ستندال - ينسج شخصياته بكل وضوح ولا سيما شخصياته الأولية. ولنفترض اننا نلاحظ مثل هذا الأنفصال أو لدينا القناعة ان هناك صورةً خادعة لشيئين فثمة صورة خادعة للتواضع ينجزها الروائي بمهارته التكنيكية، وهي تمثل حجة الكاتب للأحتجاب. وصورة خادعة للعدل منجزة من قبل قصاصٍ متمكن.

واضح الآن انَّ لدىٰ جيمس جويس تكون الصورة الاولىٰ في حرب دائمةٍ مع الصورة الثانية دون ان يبذل جهداً كبيراً لكي يقنعنا انه ليس حاضراً في رواياته. فقد اوضح بصراحة من خلال عنوان روايته الأولىٰ بانه هو بالذات موضوع روايته - صورة الفنان في شبابه. وفي الحقيقة عندما نقبل علىٰ روايته للمرَّة الأولى فأننا نرضىٰ بالعنوان كأسلوب لخدعة مزدوجه أو حتى كحيلة بسيطة ليتمكن بواسطتها من اعطائناصورة خادعة للواقع مثلما يكتبُ الروائي قصةً بشكل مذكرات لشخصيته الأولىٰ وباستطاعتنا عند ذلك التاريخ ان نقطع شوطاً طويلاً لقبول المظاهر الكاذبة الركيكة ونضع اشارة للاقتناع بالكتاب كتصوّر نقي، ولكنَّ - يوليسس - Ulysses - وكلُّ شيء في متناول ايدينا منذ ان بدأنا نتعلم عن جويس وتقنياته تضع نهاية لكل ذلك.

ان القاريء الآن في موقع لايستطع معه ان يقول شيئاً دونما دراسة مكثفة عن: اين تنتهي السيرة الذاتية واين تبدأ الرواية؟ ربما كان جويس قد عرف هذا الخطر من قبل لانه خطر للاقناع. اننا لا نستفسر عن مدىٰ الخيال ولكننا نفسحُ له حرية واسعة ونتساءلُ عن ذلك الشيء الذي ليس من صنع الخيال.

وربما يكون ايضاً قد عرف مسبقاً انه في وضعه نفسه داخل روايته فسوف يفرض ظرفاً خاصاً علىٰ انسجامنا معه، وربما يكون على علم بأننا قد نخشىٰ من كوننا تقدمنا خلال صمت المتكلمين من اقصىٰ اجوافهم وسنكون بطيئين أو سنكف من منح تصديقنا لأيِّ كتابٍ عندما نشعر بانَّ الشخصيات ليستْ مستقلة بذاتها ولكنها مدبرةً بيد صانع العرائس كما يحدثُ دائماً عند قراءة - غراهام غرين - ومن هنا فأن جويس استخدم ثلاثة انماط تتعلق بالأسلوب في الرواية والسرد لكي يعطينا وهم الأنفصال في الشيئية:

١- لقد بنىٰ خلفية واقعية بأستخدام التفصيل شديد الدقّة والطبيعية.

٢ - لقد استخدم واقعية الطبيعية لاقناعنا بأنه منفصلٌ تماماً بأدراك عن - ستيفن ديدالوس - لاسيما في استخداماته المألوفة للانتقادات التهكمية عن ستيفن من خلال تبايناته المتكلفة.

٣ - ثم انه استخدم بأقدام المنهج الموضوعي لنبذ سحر شخصية -

ستيفن - علينا، وقد صنعها بصورة رائعة الا انه من الصعوبة الكبرىٰ ان نحجز عنه تعاطفنا الكليّ غير النقدي.

ان ايّة نتيجة يظهرها ستيفن ديدالوس ترينا هذا الأسلوب السردي الثلاثي في العمل، والقصد الرئيسي من هذا الاسلوب هو:-

اغوائنا لدخول ديدالوس - جويس - فاذا دخلنا مرّةً في ذلك الكهف السحري فان سحر - ديدالوس - سيكون قريباً جداً ولايمكن تجنبه، وعند مراجعة الصفحة الأولىٰ من (يوليسس) يبرز - مولغان - على سطح برج - مارتيلو - في ساند يكوف - محدثاً حمقات بأناء ماء الحلاقة، انَّ مجمل هذه الصورة فعلٌ واقعي مجسم، وفي السطر السادس والعشرين نقرأ: «ثم نظر جانباً واحدث صفيراً طويلاً بصوت منخفض، وصمت بأنتباه عميق، وكانت اسنانه البيضاء تتلألأ هنا وهناك بنقاط ذهبية.».

ويستمر الأمرُ واقعياً حتىٰ تأتي كلمة منفردة - كريسوستوموس - Chrysostomos - (نحن الآن في ذهن ستيفن).

ربما اقترحت النقاط الذهبية في فم (مولغان) على جويس شخصية الخطيب في الفم الذهبي - دون كريسوستوموس -، ويعود الواقع وتتوقف سيمفونية الجدول الداخلي حتىٰ الصفحة الثالثة، اذْ يعطينا صورة تهكمية على الأقل لستيفن بكفه الشعرية رمزاً الى فقر يقظته الذاتية، ثم تلتحق آلات الكهان الموسيقية (صداع، لم يكن ذلك صداع الحب، اضطرب قلبهُ فتأتي اليه صامتة في الحلم).

لقد كانتْ معالجته لـ (باك فولغان) اكثر مكراً لاننا عندما لانستطيع ان ننكر واقعية(مولغان) نلاحظ ان (مولغان) ذاته يحضر مرآة الحلاقة ويرفعها الى عين ستيفن - في تلك الصفحات الأولى يرفع له المرآة - مجازيّاً ولفائدتنا الخاصة - فيرىٰ (ستيفن) نفسه في عيني (مولغان). في الحقيقة انَّ كل الاشخاص الذين يرقصون على النغمات الاسبانية، الدائرين حول - ديدالوس - كانوا يفعلون مثل، ذلك. هو وجويس يتراوحان على الدوام بين مراقبة باردة من قبل شخصياته وتفكير مضطرب من نفسه، ان هذه الصفة لاتجعل منه نرجسياً تماماً ولكنه نرجسي جزئياً، وكما لو انه عاجزٌ عن رؤية ايّ شخص دون ان تربط بينهما علاقة معيّنة.

إنَّ انفصاله بأختصار ليس خدعة فحسب ولكنْ فيما لو أننا خدعنا بها فأنها ضلالٌ ايضاً. ربمانذهب بعيداً فنسميّهاخدعة موثوقة تلك التي يلعبها علينا، ومن المؤكد انها كانت خدعة يلعبها علىٰ نفسه ايضا.

يبدو انه يريد ان يقول لنفسه «كم أنا واقعي بشأن الأماكن والناس والزمان والتفصيلات، وكم أنا موضوعيّ عندما ماأزلت المَهَة من كرانلي - و - بلوم - و - ليستر - و - الأب كونمي - و - مولغان-

انظر كم انني اسخرُ من احلام ذلك الشاب الاحمق - ديدالوس - ولهذا فأننا نفعل بعمق ونصفق، ونفشل في ملاحظة انَّ هذه الشخصيات فقط (تبدو) سائرة بحرّيةًعلى طرقها المستقيمة أو غير المستقيمة. انها (تبدو) لكونها عملية طول الوقت بالنسبة الى - ستيفن - الذي يعيش حياته على محورها متأملاً اياهم، متأملاً من خلالهم. يعود الى الخلف دائماً، الىٰ نفسه متبعداً عنهم، مضطرباً نفسياً، مدركاً ان نوعاً من الأنا يتسلط علىٰ نفسه فيستخدمهم لرؤية وايضاح نفسه في عالم ذاتي مجرد عند اية لحظة من لحظات الاعتبار الذاتي ليس في عالمهم ولكنْ في نظامه الخاص الذي هو في الحقيقة الموضوع الرئيسي للكاتب. حينما يحدث ذلك فهل ان جويس خارج المفكر؟

ونحن؟ نحن ايضاً بدأنا نكون نرجسيين جزئياً، وأما الصور التي تتلألأ في ماء الحوض تحت انظارنا بسبب تلك اللحظات الأيحائية فليس بعيداً ان تدرك بالحواس.

هذا هو سحر - ديدالوس - والذي هو بالأصل سحر - الصورة ويوليسس. وعندما نبتهج بهذا السحر يجب ان نتحفظ، ممّا يصنعه جويس فقد يعصب عيوننا عن الحقيقة التي هي هذه بعد كلّ شي، عالمٌ شخصي رفيع محاصر. ان عوالم جويس الخاصة تشبه الى حدٍّ ما عوالم «بروست»، ولكن جويس يشبه (بروست) ايضاً في البحث عن الماهيّات الذي يسميّه جويس - اعياد الظهور والتجلي - Epiphanies -. اذا كنا نؤمن في وصف - ستيفن - في رواية «البطل ستيفن» فأن جويس كان كلاسيكياً، وسوف نكونُ متوسعين جداً في الاشاره الىٰ ان مقدار الرومانسية ينـدلق في اعماله بواسطة نرجسيته الجزئية، وتعريته الدائمة الشاملة. فهل يضير ذلك؟ انه يضير بجسامة، لأن مانتعامل معه هو احاسيس حياة انسان، برنامجه في الحياة، حاله الخاصة في الرؤية manier de voir وتتوضح كلها في فصول روايته.

ولهذا السبب فأنها رواية ولكنها بغاية الدقة وسيلة هذا الرجل لرؤية الاشياء. ولكي نصفها بصورة قطعية فأنها :-

رواية ذات اسلوب روائي نثري تتعامل مع مجموعة من الاشخاص الذين تمكن المؤلف من جعلهم ممتعين ومقنعين وقد استخدمهم في ذلك النمط الذي يسير عليه في برنامجه الحياتي.

إنَّ المتعة الخارجية في شخصياته. اساسية في نقطة التكنيك أما المتعة الداخلية فتكمن في اهمية تلك الشخصيات انهم مجموعة من الخدع ليس الا ولانقرأ عنهم من اجلهم ولكننا نقرأ عنهم لما اراد الكاتب ان يوصله الينا اذ يتحدث في اساليبه عن الشخصية كما يتكلم الرسام من خلال اساليبه في الألوان والاشكال وينتخبُ الشخصيات التي سوف تنقل حالته الخاصة لرؤية الأشياء ويفخم المظاهر التي اختارها في سلوكهم ويمنحهم المصير الذي يعتبره ملائماً لصوره المتذبة هذه، وما يستطيع المرءُ ان يسميّها فلسفته الخاصة.

طبيعي انَّ الكاتب الاكثر فردية هو الكاتب الاكثر شخصيّة في برنامجه الحياتي وسوف تنشيء هذه الفكرة أو هذا التصوّر لياقته في الكتابه، ولهذا ففي معظم الأحيان عندما نقرأ رواية يجب أولاً ان تكوّن فكرة واضحة عن نوع النظارات التي يرتديها الكاتب والافأننا لن نفهم ابداً مايريد الوصول اليه بقوله: ـ Mlle Claude Edmond - Magny والافان جميع ما نسميه نقداً هو سير ذاتية.»

انَّ القاريء أو الناقد يسير دائماً ذراعاً بذراع مع الكاتب ويقول: نعم أو لا بلغة تجربته الخاصَّة.

ـ ٣ ـ

انَّ الشيء الذي يلفت الأنتباه اكثر من غيره في كلَّ اعمال جويس هو الانطباع الذي يوصله باستمرار عن تمزق الطبيعة بين احساس مؤلم بالخجل وازدراء شيطاني، وأحد هذين الأمرين يسلم للآخر. فاذا نظرنا في المائة صفحة الأخيرة من «صورة الفنان في شبابه» فسوف نجد ان الملاحظتين الآنفتين تلفتان الانتباه من خلال الاشارة الى الفقر فعندما يتحدث ستيفن الى (دافين) في غرفته بين الشوراع البائسة حول (غرانثام ستريت)، يكون متأثراً بفكرة (معاناة الريف الأيرلندي بسبب الجوع من خلال عمق صورة دافين). وحينما يترك ـ دافين ينزعج من بائع الزهور عندما يقول له مرَّتين انه لايمتلك نقوداً، وعند زاوية (سانت ستيفنز غرين) اثناء هذه اللحظة من الفقر المحبط يغزوه عذاب مرٌّ لذكرى الجزية المبهرجة tawdry tribute التي يدفعها الناس الى الوطني المتحمّس (وولف تون) في ١٨٩٨ ويبدو في نظره ان جميع ابناء المدينة في الماضي والحاضر قابلون للرشوة وان التأثير عليهم بهذه الطريقة ممكن جداً، وعندما يدخل الكليّة ويناقش بتباين واضح طبيعة الجمال مع احد الكهنة فيشعل الكاهن ناراً ضيئلة ببخل شديد بحيث تنحصر النار في نهاية الشمعدان، يبدأ رثاء بائس يتصبب مثل العرق فوق قلبه الرقيق المعذّب. ربما يكون او لايكون ثمة رمز في هذه الماديّات التي صنعت منها نار الأيمان. وفي المحاضرة التالية لم يقتن حتى ورقةً واحدةً لكي يدون عليها ملاحظاته ولكن بعد ذلك مباشرة كان يوحي أو يفاخر اصدقاءه بأنه كان في الدائرة العسكرية لكي يرى شجرة عائلته (اعرف انك فقير). يقول بصراحة الى (لينش) مقتسماً معه سيجارته الأخيرة، وحينما يقول طالب ضخم الجثة انه انتمى الى احد النوادي لكي يستوعب دراساته عن بيولوجيا النبات يقول ستيفن بطريقة جافة «اجلب لنا بعضاً من نبات اللفت والبصل حينما تذهبُ في المرَّة القادمة لكي نصنع منه طعاماً.».

وعندما يفكر في حبيبته يضطجع في سريره ويكتب قصيدة ثنائية القافية ـ avillanelle عن القذارة المتراكمة في غرفته والتي تؤكد بصورة نموذجية الماسوشية التي تجري في عروق جويس وهنالك اشارة عن انكسار العوائق السفلى فنراه مندهشاً بسبب القملة التي تنزلق فوق رقبته «حياته، مرض، طعام قذر قملةٌ تؤكلُ ـ تجعله يغلق رموشه بتشنج مفاجيء وبقنوط لا ارادي.» وبعد فترة قصيرة وبينما كان مطرقاً خارج فندق (مابل) تلسعة (مثل لمحة أبيّ مهذّب) ويتصور الصعاليك يعيشون تحت ظل النبلاء في مأوى ايرلندا بوقار» ويسخر كثيراً من هذه الفصيلة من عبيد الأقطاع التي ينتمي اليها، تحت وطأة هؤلاء الحكام المغوليين يلتحق به كرانلي مستهزئاً من منصب والده ومن مراسلاتة الخاصة، لقول كرانلي بسخرية «بين طيات النعيم». وفي الطريق العسكري كان مصمماً على اصطحاب ـ كرانلي ـ وهو يحاول ان يدرك حالته ولهذا فقد نبس بقراره المتغطرس الأخير لكي لايباع من قبل ايِّ انسان ولاينفع ايَّ انسان ولكنْ ليحقق طموحه في ان يكون حرّاً تماماً، لذلك فأننا نجدُ جهداً مريراً من الغضب في اعمال جويس دون ان نندهش لذلك لقد كان يعلم ان مصادر القوة في عالمه الكلي هي كبرياؤه ونمطه. كبرياؤه اللامتناهية، وانه من الحسن ان تكون كبرياؤه

بهذه الصورة لأن الرجل الواهن الجسد يجب ان يكون قاسياً في وقائعه.

واننا لنجد جويس ينفث غطرسته الطبيعية في احداث رواياته والتي تفيده فقط في استرسال وادامة كبريائه.

ان بيئته القذرة اصبحت عبداً له بدلاً من ان تكون سيداً وكان يسمو من خلال تلك البيئة التي خلقها وصعّدها. بحرارة فنّه ولذلك فان تدفق وازيز الأجنحة التي تحيط به في ذلك اليوم عندما كان ماشياً على شاطي نهر - دولي مونت - كان كتدفق الآزيز لأجنحة - ديدالوس - وأقل من تدفق ازيز طيور الالهام عند رأس الأله - انجوس Aengus الذي استعمله - مستروفك - كنموذج معروف للعملة النقدية الأيرلندية والذي ازاد - ييتس منه كرمز للشعر والعبقرية.

- ٤ -

دعونا نتأمل هذه العبارة، انها صورةٌ واضحة لتكنيك جويس الذي يتراوح بين الداخل والخارج، انه الاكثر ايحاءً لقيمه في (لحظات الرؤية) واعياده وتجلياته وايضاحاته عن الحقيقة الداخلية للواقع والذي اسماه - ترينس هويت - في رواية السيدة - وولف - (الرحلة) The voyage out . «ما خلف الأشياء». لنلاحظ وضع هذه العبارة التي تحدث لدى جويس في نهاية الفصل الخامس عن اهميّة - ستيفن - بعد تقهقره اذْ يحوّل حياته الى مسبحة للعبادة والأفكار والاعمال الخيرة، ويوجه جسده الساخن بطوق من الطهارة، ويخضع عقله الى وداعته وورعه وبينما هو في هذه الحالة اليسوعية عابثاً بعروة حبل يتدلى من ستارة النافذة يغويه جويس بعبارة رافضة من لويولا - فيعود الى منزله ويصف الطبيعة بالاغشية المنبوذة المتكلسة وحثالة الشاي المتبقية في قعر جرّة المربيّ عند تلك الاسر الفقيرة فيجد اخوته واخواته اثناء الشفق المضمحل للنهار المميت جالسين بهدوء على المائدة، يغنون تلك الاغنية الحزينة (لتوم مور) «مروراً بالليل الهادىء» بنبراتهم الشابة التي حجب عنها النور. ان هذا الشعور موصوف بصورة طبيعية ولكن من المحتمل ان نسمع صوت جويس الصدّاح الجميل (يستطيل على الكلمات التي لم يدونها) والتي تمنح للحظة مغزى:

«ابتسامات ودموع سنين الطفولة

كلمات الغزل التي تحكي فيها بعد».

أو بأزدراء: -

«اشعر انني امرؤ يسير وحيداً

وفي صالة كبيرة مهجورة».

في هذه اللحظة نتمكن من الولوج في عقل الرجل من جديد لنجده على الساحل الطويل في «دوليمونت» ذات يوم رائع ذي «غيوم مرقّطة قادمة من البحر». انَّ الأغواء اليسوعي كان قد انقضى ففي كل اعمال جويس نلاحظ ان التطور الغريب قد اتخذ منحىً معاكساً فيسوع هو الذي يقوم بأغواء الشيطان ولكنّه يتغلب عليه.

يتساءل ستيفن، هل انه خاضع لألتماسات الكنهة؟ ان الجواب على هذا التساؤل غير محدد، ولكنه يردُ بوضوح في الوصف التالي لفرقة الاخوة اليسوعيين «يتسكعون الى ديرهم بوجوههم الخشنة»، وعندما تطل انظارهم ترتسم على وجهه «لطخة باهتة من الحياء النفسي والشفقةفي ذلك المكان الايرلندي لكي يكون أخاً يسوعياً».

تتكتل الغيوم في ذهنه الآن، الغيوم المتجهة شرقاً عبر البحر الايرلندي، القادمة من بريطانيا وأوربا، فتنشيء في داخله موسيقى غامضةً مرتبكة وذكريات واسماءً قديمة تظهر وتتقهقر تدريجياً الى (صوت قادم من خلف العالم). يدعوه بأسمه القديم ستيفانوس ديدالوس، بوس ستيفانوفينوس بوس ستيفانفوروس. Stephanos Dedalos Bos Stephanoumenos , Bos stephaneforos .

وفي النهاية فأن الحلم الطائر للفنان الماهر يترنح في ذهنه طارداً تلك الاحلام الكئيبة، في الطفولة المفقودة التي استحضرتها اغنية ستوم مور - في الليلة الماضية.

«تخرج روحه من قبر الطفولة رافضة كفنها. نعم! نعم! نعم! عليه ان يكون مفعماً بالحيوية والحريّة وقوة روحهِ كالفنان البارع العظم الذي يسكن اسمه في جوفه، شيء حي، جديدٌ محلق وجميل لايدرك باللمس ولايتلاشىٰ».

بعد ذلك فقط يشعر كما لو انه في رؤيا، رؤيا حقيقية ظاهرة اذْ تجلس فتاةُ بين نتوءات الصخور علىٰ صخرةٍ سامقة بقدميها البيضاوين وفخذيها الملساوين كالعاج، وصدرها الناعم النحيل

كحمامة داكنة ذات ريش كثيف، فيسره الحلم ويسحره فيصرخ عالياً بدنس ممتع. «كان طيفها قد ولج في روحه الى الأبد ولم تقطع حبل الصمت المقدس لنشوته كلمة واحدة نادته عيناها ووثبتْ روحه لذلك النداء. لتعش، ولتخطيء ولتسقط ولتنتصر وتتنشىء الحياة من الحياة.

ملاكٌ شيطانيٌ ظهر له، ملاك ذو شباب وجمال بشريٍّ مبعوث الفناء النقي يرسل اليه في لحظة النشوة ليفتح جميع البوابات لطرق الضلالة والمجد. وبدون انقطاع، بدون انقطاع».

- ٥ -

اعتقد اننا يجب ان نتفق بأن هذه اللحظات ليست من نوع لحظات الرؤية التي اضاءت الحياة «لفرجينيا وولف».

انها لحظات ممتدة بصورة لانهائية. ومثبتة بأدراك جويس لقناعته الواعية بكل تجربته. انها قناعة اخلاقية زودت امكانيته الروائية بقوة اضافية ومعنى بعيد خلف ذلك المعنىٰ الجمالي المجرّد أو التجربة الحسيّة، تبزغُ من خلال مأساة شخصيّة قاسية، تمنح العوامل المضادة عدة اسماء، الخجل، الفخر، الخضوع، العصيان الطيبة، الشر، الأيمان الألحاد، الحريّة والتآخي. ومعظم هذه العوامل عديدة العناصر لتأويل الأحساس المتغير بالحياة لدى شاب متغطرس بشيطانية وانتصار ويحمل الراية بالحيلة ليس الاّ.

ان حاملي المرآة لجويس هم الناس ولكن التصوّرات التي يتأملونها اكبر من انْ يتأملها انسان لأنهم دخلوا في اعماق الأنسان. ديدالوس هو شخصية أو مهمة الانسان الذي يعيد تذكرته الى الخالق الى بترحم أقل من ترحم الأنسان لمعاناة البشريّة. انه بروميثيٌ متمرّدٌ يتحدى الطبيعة والآلهة برفضه الداخلي والخارجي. يستحضر روح رواية كامو Camus عن ذلك الفردي الذي يجب ان يرفض الواقع لكي يؤكد وجوده. لقد أراد - اننا نتكلم عن ديدالوس - ان يلتقي بالعالم الواقعي، الحلم الواهن الذي كانت تشاهده روحه دائماً ولما لم يجده هناك فقد كان عليه ان يحلّق كأسمه المشهور خلف العالم.

ان ذلك الهروب من دبلن - من قبل ديدالوس وجويس - هو رمز لهروب اكبر واشمل ولأنه رفض موطنه فقد رفض قدره المحتوم في الحياة. كان يتمنىٰ ان يتمكن من عملية الخلق كالأله وقد كان مصمماً على هذا الكفر بزهو بالغ.

ان شخصية الفنان تنفي ذاتها من خلال وجودها وتشخص هذه الذات لكي يقال ان التصور الجمالي في الشكل الدرامي هو الحياة المطهرة والمتحررة من تصور الانسان، الى هذا الحد نستطيع ان نذهب مع جويس ولكن بعد ذلك «فأن غموض الجمال كغموض خلق المادة المتكاملة وان الفنان كالخالق اذ يمكث في، أو خلف أو تحت أو فوق اعماله غير مرئيّ، مكتمل الوجود غير متناقض. . » الفنان متورط في عملية الخلق مثل رجل يمارس الحب مع امرأة فينجبان مولوداً. يكمن سحر رفض جويس في قدرته على تدوين صراخ البطل في الصورة. في بعض الأحيان يشعر المرء بأن يوليسس تدون الأنحدار ايضاً واذا فعلت ذلك فأنها تدونّه بترفّع بحيث يكون نصراً جديداً. علىٰ المرء ان ينبس بأحتجاج جويس أما هو فقد فعل ذلك لأنه جويس ومن غير الممكن ان يحاكي احد سيرته الذاتية، ان كتبه لانظير لها، ومع انه استطاع ان يفعل ذلك فقد دفع ثمناً غالياً. لقد كان يستطيع ان ينفي ولكنه لم يستطع ان يثبت وكان باستطاعته ان يدوّن عصياناً ولكنه لم يذهب ابعد من هذا العصيان.

لقد قاد نفسه من خلال هذين الكتابين - الصورة ويوليسس - برفضه الكلي الى مأزق ذلك المأزق الذي جعله يرفض بوعي كل شي تورط فيه بتعاطف كرجل ينبذ في ذهنه المرأة التي يحبها من اعماقه. لقد كان متورطاً بالجنين Imbryo الذي لم يستطع ان يتخلص منه ابداً.

ان ماضيه كان يصطاده دائماً مثل السقوبس - Succubus - (تلك الشيطانة التي تجامع الرجال اثناء نومهم) فلم يستطع ان يتحدث عن شيء سواها. النزوة والمطاردة كانا لا ينضبان وليس ثمة نهاية في كتبه ماعدا الرفض الدائم والنزوة المتكررة، تهشيم ثريا السقف والصرخة المخنوقة القديمة و «معي الى الابد والافلا. . لاشيء. . لاشيء. . » واشعة الزمن الاخيرة، الداكنة الزرقة. لقد بذل جهوداً مستمرة لنبذ كل شيء قديم وخلق شيء جديد تام، ووظف نفسه. مع شيء واحد هو الكتابة عن نفسه وعن آدم. انه يرفض ان يأتي بعبارات عن العالم الماديّ - هو، منزله، وطنه الأم، والكنيسة - ولايمتلك الميكانيكية التي يستطيع معها ان يدون عبارات عن عالمه المنفصّل. ذلك هو السبب في :- لماذا امتلكت

جميـع شخصيـاتـه نفس العمـل حيث انهم حاملو مرآة - mirror - bearers . انها ثورة عظيمة من جهة نظر ادبية ، ولا أحد يتمنىٰ لو لم تقع ، لأن الكتب انتصرتْ بسببها، متحركة ، صادقةً ، واضحة .

لا أحـد يتمنىٰ لو انهـا كانت اقـل تعـذيباً وان لايعاني من دناءة - ادوارد الدبلين - وحماقات الكنيسة الأيرلندية وتزمت الكهنه في امور الـدين والفقـر الثقـافي لمعلميه وبؤس منزله ومرارة الوحدة في شبابه المعـذّب ، في بلده الفطـري عديم التجـارب المنتصـر ، الجبـان ، المسحور بانفعال علىٰ حافة العالم .

من كل ذلـك حقق جويس على الأقـل . انتصـاراً ، وشيئـاً قيماً وكافح بضغط كبير لما يخلد من اجله أو يموت دونه .

شي معقد تماماً يجعله جاحداً جدّاً ، ذلك الجحود الذي تشبّعت به نفسه . وقبل ، ان ينتهي من ايرلندا فأنه عرف على الأقل الشيء الذي لم يكن يؤمن به ، وامتلك معالماً جمة عن ثروات الأنسان .

ان التبـاين بين النـرجسـة والشيطان يبدو جلياً فقد كان جويس عقلياً أما وولف فلم تكن كذلك . كان كلاهما منهمكاً نفسياً ولكنها كانت مرتبكة النفس ، هو يعرف ان موضوعه يكمن في ذاته أما هي فلم تدرك بعمق كم هو بعـد موضـوعهـا أوبعدها النفسي ولم تدرك مزاجهـا ولامـركـزهـا - عالمها الشخصي - اضافة الى ذلك فقد قبل بالأفـتراضـات الأساسية لحرفته كروائي وذلك عين الصواب فحينما يكـون الـروائي مهتـماً بمـزاجـه أو بالطبيعـة والاسلوب والتضمين السياسي فسوف يتمتع القارىء مع الشخصيات والمواقع والصورة المـوضـوعيـة ويصـرُّ على ان افكـار الروائي تبلغ الذروة من خلال تلك الخطـوط الهـيروغليفيـة لكنهـا لم تتقبل تلك الافتراضات مثلما تقبلتْ اعجـابهـا بنفسها عندما حاول معجبوها ان يوضحوا لها انها من شعـراء القصيدة النثرية . وبالمناسبة فأن احداً ليس بحاجة الى الاهتـمام الكبـير بشخصيـاتها وفي الحقيقة فأن - اي . أم . فورستر - قال ذلـك على وجـه التحـديـد عن روايتهـا الأولى (الـرحلة) وانه يفضـل عملهـا لأنـه «مبهم وشـامـل» أما شخصياتها فأنه «لايشعر برغبة للأهتمام بهم» .

بكـل تأكـيـد ليس بأمكـــان اي شخص ان يثبت مثـل هذه الملاحظات عن جويس أو اي روائي واقعي آخر .

ان الصـورة التي رأتهـا في الحـوض فتنتهـا وغرقت في احاسيسها الساحرة أما احاسيسه فقد كانت شهوانية ولكنه تمكن منها بسيطرته النفسية والجسدية التي كانت دائماً علامة الفنان العظيم .

كتاب العدد

ياسين طه حافظ

ليلة من زجاج



بين آونـة وأخرى، ستنشـر (الأقـلام) عمـلاً قد يكـون شعراً أو مسرحيـة أو مجمـوعـة قصص قصيـرة. إن احتفـاء المجلة بهـذه الأعمال تحت هذا البـاب، يعني دون شك إستثـارة للابـداع وتحريضاً على الجديد، والشيق، والمتميز تأليفاً أو ترجمةً، إثراءً لحياتنا الابداعية.

وإذ تبـدأ المجلة تقليدها هذا بقصيدة الشاعر ياسين طه حافظ (ليلة من زجاج) فإنها تعتبر ذلك دعوة لكل متميز وجديد.

(الأقلام)

تخطيط : هناء مال الله

في شارع المغرب حطت نجمةٌ
وانكشفت خلف السياج غرفٌ
خمس، ينام الليل في عروقها
ويأكل الزمان والرطوبه
ملاطها
فهو نثار أبيض،
زَبَدْ
تتركه الدهور في مفاصل الحجر.
قد ألّفَتْ أزمنة مختلفات بين هذا
النخل والبوابة البيضاء والحارسِ
والنار نجة الوحيده
فهم يعيشون معاً
وهم ينامون بلا كلام.

والغرف المحجّبه
معتكفاتٌ.
ليس ما يكشف سرَّ
السلف الراحل، لاخط على الجدار
لا صورة
لا حجر يقول شيئاً، ياخذُ
الوجه الذي يبحث عن ممرهِ
في غبش مهابْ
فانقل على الرمل الغريب
خطوةً
هادئةً
لعل ومضاً، صدحةً
في ذلك الضباب.

ها قد وصلتُ البيتْ
وصلتها الدائرةَ المغلقة التي
يغرق في ظلامها نهارنا الجميل
وهذه السيدة الغامضة التي
تمارس الطقوس في غرفتها البعيدهْ:
ترسم في الظلام قصة الضوء الذي انتهى
وهي تجوس الصبح مثل شبح مبكرٍ
فتوقد المدفأةَ
تهيء الشايَ،
تعد المائده
وتضع الزهور في الغرفةِ
ثم تعلن الصيامْ.

وأنت من بعيد
ترى وتدري،
أنت من بعيد:
هل هذه التي
تحلم فيها؟
هذه الاشراقة التي انتظرت زمناً
تجيء في اليباس
تجيء هذا اليوم
مع الرذاذ المر والتعبْ؟
ياقصص الحب احضري
ايتها الحوادث الفريده
والأوجه المقدسات
يازهرات الشمس يرتعشن نائيات
فوق صخور الجبل البعيده،

هذا غريب عابرٌ
سوف يحول قصةً جديده

بليلة على يديَّ الريحْ
والغيم يمتد الى النهرْ
والدغَلُ الشائك يلتف على الوردةِ
في انعطافة الطريق.
اهكذا انتهيت؟
ياايها الحلُمْ
لم أر أقسى منك!

أبارك الحزن الذي يلوح فوق وجهها
يمنحني كلامه السري
يكشف لي عن عالم آخر خلف
الضحك الفاضح والمكياج والفورةِ
واصطناعة الوقار.
يكشف لي عن عوز



عن فاقة تصرخ منها الروح،
يكشف لي عن وجه من تحب
ذاك الذي يولد من أحلامها الذي
أتمَّتْ خلقه وارتعشت راغبةً اليه.

ابارك الحزن الذي يلوح . . . هذه
مدينة فاضلةٌ
انقطع النهر الذي يجري اليها،
فهي تنتظرْ
أن تبدأ الحياه
ثانية، وتزدهر.

شاحبة كانت وكان المعطف الخاكيّ
معتزاً بها.
وكان وجهها
زنبقة الله على الطريق
وكان ذلك الممر خافت الضياء
وكنت في الغرفة عيني نحوها:
الالهة الغامضة التي
أتبع من زمان
واقفة تنتظر اللحظة ياتي شبحُ،
ياتي لها من آخر المدينه،
تلتم في جواره
تفتعل ابتسامةً
وفرحة ومثلما حمامه
تتركني اليه.
ويبعد اللهب

أظل واقفاً
مكانها،
يظل عند باب غرفتي التراب والحطب
كبيرة ممتدة أمامي الحياة

وانني مرتعش وحيد :
نارٌ
أمام البحر.

العندليب ماتْ
في القفص الزجاج.
والرجل الجالس في زاوية الغرفة،
لملم الشباك وانتحى الى الجوار يرقب
الماء الذي يمتد والخساره
وهو يحس الآن
بلمعة مربكةٍ
في ذلك البريقْ
يحس بالاسم الجديد حاضراً،
يراه سهم ضوْء
يسطع وسط البيتْ،
لكنها
مريحة
تنساب بين الغرفتين هذه الستاره. . .

هل استطيع أن أصلْ؟
هل وصل الرُحَّلُ قبلي، وصل المسافرون؟
امرأة كانت هنا،
امرأة في الجانب الآخر من عالمنا
تقول لي: تعال!
هل استطيع أن أَصلْ؟

الرجل الآخر متعَبٌ
ينظر للزمن
يمضي الى سواه
بالنسغ الساخن والحياه
يقرؤها :
هذي التي نمَتْ على يديه
وارتفعت صيحتُها،
أمامه غافية :
«الحب ما يزال، هذا جسد
مبارك .
علي أن أحرسه .
علي أن ـ »
ينظر للسياجْ .
وتنثني عيناه
تعثرت نظرته في بقعة جديبه . . .
«نعيش نرتحل
ونترك الحياة
وراءنا ،
ونترك النفس التي كانت لنا
فنحن آخرون
مُرَحَّلونَ من زمانهم
يبكون حين يَذْكرونْ . »

«هل تسمعين هذه اسطوانة قديمة احفظها
يموت في آخرها الحبيب، ياحبيبه ، »
كلمته مكسورة ،
«سجادة لغرفة الطعامْ،

لو ننقل الطعام للصالة والجهاز لل. . .
هل خابرت سهام؟
نائمة آنت إذن؟»
«من زمن والقدح الأبيض مكسور
ولا أدري فما يزال
يلمع فوق الرف. . . .
لقد رأيت القدح المكسور قبل
أن أره
تركته مكانهُ
يقبع في أساه. . . .»

تحسرتْ، ونهضت
لتبدأ الطقسَ المسائي الذي تعودُ
فيه الروح
وتستضيف الفرح البعيد:
اكتملت اعجوبة الورده
فلترسم الطريق للزياره،
لمقدم اللذه
ولتُفْن هذا الجسد المزدحمَ،
المنتظرَ،
الصامتَ. . . وسط الماء:
في فرح الرغوة والأعشاب حيث الزمن
الأبيض والرحيل في الهلامْ
حيث تمر الأنمل المشتهياتُ
وتمس الجسد الناعم، ترتجيهِ،
تستثير فيه صيحةً
حتى تغيب الروحْ

في غرفة مقفلةٍ
وتشرق الوردة فوق الماء . . .

نبحث عن لذاتنا في الحجر
نبحث في اللون وفي الخبزة والحنظلة
المؤجله
نبحث في أجسادنا :
كوامن اللذة فيها ، اشتعلي ايتها
الرغبة ، هذه
مدّخرات النار في العصورْ
هذا عقيق أحمر ترتعش الروح له
وهذه نسور ها،
مبارك ياايها الجسد
يكمن فيك السر
ياايها اللحم الذي تنقره الطيورْ . . .

جاهزة مائدة الليلة ، والصالة لاتعرف
هذا الزائر الجديد
واللوحة التي على الجدار افتقدت
من زمن صاحبها
ذاك الذي كان يجيء وحده ،
ووحدَها !
وذلك الممر منذ زمن يفتقد العناقَ
في ظلمتِهِ
وهذه الصديقة الخجولُ
كانت ثرة ، تمنح للجميع عريها .

صامته تجلس في زاوية الصالة عيناها
الى الصحن الذي انتهى
وفجأة تنهض من مكانها راغبة
باي شيء، عريها الشهي يربك
الجلسة: «ياايتها الحياة
اقتربي أكثر ياايتها الحياه!»
وتفتح الزر الأخير من قميصها،
«لو لم تكن أبواب....»

ويضحك الجميع، هذي طفلة
أحزانها مضحكةٌ..

سيدة البيت اشتهت نظرتَها
ورجفةَ الرغبة في شفاهها
فكفها تمتد نحو ساقها بحجة الثوب
ونحو صدرها بحجة المحبه!
الضيفة الصبيّةُ ارتدت الى وراء
تذبل فجأة،
وتسحب الكرسي.

سيدة البيت تعود الآن
هذا الذي تطلب منه الروح
مرادَها،
يدنو اليها،
ارتعشت اليه
واشتعلا ثانية
في رقص رأس السنة الأخير...

ـ «التلفون ـ
انتبهي!»
ابتعدت وابتعد الصوت الذي
كان حبيباً زمنا.
تنظر للمراة في عودتها
ثم تمد يدها لجيدها وتنتهي لفتحة
الصدر ـ قليلا،
«أفضل الآن ـ
أتيت، مابكم
أتيت!»
«رأيت نفسي غير ما رأيتني
ليلة أمس، غيرها قبل ثلاث
غيرها. . .
أظل عطشى آخر الزمن!
شيء هنا
أريده
ولا أرى!

سمعته يقولُ: هل خلت
من حاجتي الدنيا التي
أضيع فيها وأموت عطشاً؟
سمعته يقول. . . .»
«الحجر الواقف لايبالي
والخشب الصامت لايبالي
والخرق المعلقات
وانت في ليلك ترتجين شيئاً،
تبحثين في حقائب الموت عن الحياة

ناعمة ساق على ساق وعيناها
الى وردة هذا الخزف الأخضر (كانت
جولة في المدن الأخرى وكان معها. . .)
شدت على أنمله واعتصرتهن
ومدت وجهها اليه ـ
كريمة ياوردة الجدار!
ياوردة الروح التي تعلقتْ
تحمل في اليباس خضرة الزمن
من يقرأ الوردةَ
من يعرف ما تضمره الخضرة
في الخزف؟
ظلي على الجدار
يانجمة غامضة في الليل
ياوردة خضراء في النهار!

ذاك زمان ساخن مر عليها
شربت عصيره وابتردت بظله
واتكفأت حين انتهى عليه.
وها هي الآن هنا
جوارَهُ،
تمثّل المحبه،
وتصنع ابتسامةً
تلقط بعض الكلمات من خزينها
ترمي له واحدة يلهو بها. . .
ها هو ذا يأتي لها بصورة يحفظها
الااليوم في ظلمتِهِ،
تحفظها الذاكرة القديمه

«هل تذكرين هذه؟ الصورة في سفرتنا؟»
تذكرت وارتجفت
وصمتت فلا كلام.
«انقطعت أخبارهم هل ترغبين في زيارة؟
ما حل فيك، ابتسمي!
«تضيع في التراب
لؤلؤة المسافر الوحيده ـ»

قبّلها:
«أضعته السر الذي يربط بين
زمن وزمنٍ
بدأتُ وانتهيتْ
لن تجدي في الجسد الآخر ما أضعته
لكل بذرة
خطابها
وكل بذرة
تطفأ في اليباب.
ويل لمن رأى
ويل لمن أضاع ما رآه»،
وغادر الغرفه.

كان الممر يابس القش، وكان
شيء كالتراب يملأ الممر
وكانت الصاله
محطةً فقيرة مغلقة البوفيه
وكان فيها
آخر المسافرين...

«ايتها الحياة!
ايتها الحياة!
مظلمة
فارغة
فلتشرقي ايتها الذكرى!»

التمعت اشارة الوصول
«في آخر السهرة يأتي ضيف
هذي الروح.»
التقطتها والجميع
يطفون في فيض من الأكواب والكلام
والثياب والاشرطة الكاسيت -
اللغة المسحوقة الحروف مثل النملْ
تأكل هذا العمر:
«الزهر المطاط لا يموتُ.»
قال واحدٌ
وقال ثان: «ليس غير زوجتي أحب.»
وقال ثالث:
«نكاد نغفو في مكاننا،
هل رقصة؟»
وقالت الممسوحة المكياج: «حتى الآن
ما عرفته الحب الذي أتعبنا الكلام عنه...

التقطت اشارة، وانتبهت
وامتد خيط الضوء بينها وبين من تحب
فحملت أفراحها وانتقلت اليه.
نصف الضيوف ارتحلوا

والآخرين اسكت التعَبْ
وظلت الأكوابْ
فارغةً،
وظلت السجائر
رمادها اكثر من بياضها. تموتُ
في المنافضْ
وجوههم صامتةٍ
حجارة مطفأة توزعت مقاعد الغرفة
اذرعهم مدلاه:
أجنحة مغموسة بالماء
وأوجهُ من طينْ.

السيد استعان في وقوفه بمقبض الباب
وعيناه الى ضيفتِهِ:
«لو أننا..! فهي تحب هذا وانا ادري
بان هذا، اقتربي انت أليست
تنتهي ميتةً بين يديه قبل أن
تكتمل الرقصةُ؟
انني
أرى الحياةَ
وأراني مفرداً خلف السياج، اقتربي
فهذه،
تلك، التي تفتحت بين يديّ قبل أن
يهطل سقفُ الروح:
لو كنتِ،
لو كنتُ،

أرى الزمان غير ما رأيتهُ،
اقتربي الي، ماذا يثمر الفراغ؟
تضيع في التراب
لؤلؤة المسافر الوحيده.
يبحث كلٌّ في ظلام نفسهِ
وفي ظلام غيرهِ
عن نجمة الفرحْ...»

يهدأ في مكانه. ابتسامة ناعمة ترف
مثلما فراشة:
(ذاك الفتى الواقف يستشف
بسمةَ الرضا
والسكتةَ الجميلة..)
قد انتهى الطريق ذاك، ابتدأ المنحدر
الوعر، انتهى ـ انحناءة الجسر
هي انحناءة الظهر هي انحناءة الزمان....،
ايتها الذكرى!»

خلف زجاج الكأس
يُسْمِعُهُ الطيف الذي تراءى
هذا الكلام الهمس:
«الكل فينا خاسر شيئاً ويرضى انه...
والكل فينا سارق شيئاً ويرضى انه...
فخل كل شيء هادئاً
باركْه رغم الحيف، هذا الفرحَ
الطالع، وارتض اللذةَ وهي هاربه
اليك من كلاب هذا الزمن ـ اغتنمها

اللحظةَ الجميلة
وكن إمامَ اللحظة، السيدَ في الزمان
يلوذ فيك فرح الانسان..»
«اللحظة الجميلة
كل الذي نملكه
كل الذي نخسره
اللحظة الجميله!»

مد يديه لي وقال: لست غافلا
ادري بما توقده،
أدري باي فرح تموت عبر الجسد العظيمْ
الجسد العظيم هذا استنزف العظيم فيَّ
استنزف الالهَ والخادمَ فيَّ،
استل كل قطرة
وترك الجلد يبيساً فأنا
عينان تنظران
في هيكل من خشب مهجور

حدقت فيه، الوقدة التي
تجعل هذا البَرّْ
مدينةً، قد غادرته،
انتهت اللعبة في ساحتهِ،
وركد الضبابْ.
أراه يحني رأسه، منخذلاً يسير
تثقله الذكرى...

قبلته ،

كان مسيحاً طيباً

كان خجولاً خاسراً يكاد

يلقي نفسَهُ إليّ

سيدةً واهنةً تهمّ بالبكاء

مسحت عن جبينه خسارةً

ألقيت من يدي ربحاً عابراً

وقلت ، وجهي رطب من حزنه :

«ياسيدي الحياة

نحبها ،

نخسرها ،

نموت من حزن بها ، الحياه . . .

استكملت مكياجها

في آخر الليل ، ومدت يدها لخصرها

في آخر الليل ، ومست شعرها ،

تجيء ،

غادرني .

بقيت في زاويتي

أرى اليه لم يكن في ذهنه

شيء من الزجاج أو شيء من االخضرة ،

مرّ وانتهى .

فهو هناك ، كأسه في يده

وكأسها في يدها ـ

تلك الفتاة الضيف

رغبتها طير صغير كل لحظةٍ

يحط فوق شيء .

مدت له أنا ملأ ناعمة وخفتت بقربِهِ .



الرغبة القديمة
تلمع في شجرة السفر جل العجوز.
تنثر فوقه
ضحكتها:
تريد دفء رجل، تريد خفق رغبةٍ
تمس منها زغباً.
اقتربت ملتذة بدفئه، «اقترب
إلي، لا أسمعُ ـ»
ان الزمن الحجر
بينهما
وانها استفاقة قصيره
ثم انتهى
ونام سكران على مقعدِهِ.
وعادت الصبيه
تبكي الذي رأته:
«اهكذا اذن؟
تهجرنا،
تغادر الحياة
ونحن اسرى الطين
عيوننا اليها
ننظر صامتين؟»

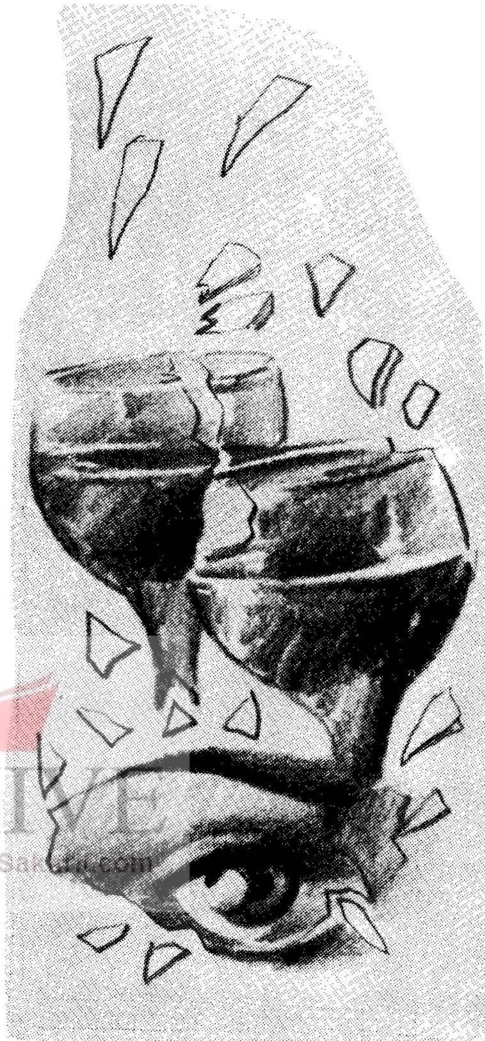
كان يمني نفسه
بلمعة في وسط الموجة، يستعيد
حادثة مر عليها زمنٌ
ويدها باردة تنسل من يديه.
واقفة

تغادر البيت، انتهت سهرتها،
انتهى التمنّي، ايها الفرح!
هل تنتهي الحياة
امنيةً؟
قبضته فاترة منخذل الجذور
ينظرُ، هذا رجل للحزن والتعب:

«ليلتكم سعيدة
فليس من بديل
ياخذني الظلامْ
اعيش فيه، معه، الظلام!
أحس دفء لحمه، احتواءه، الظلامْ!
أمسكه ممتلئاً، واستريح
صارت مع الظلام لي
صداقةٌ
أحسه على السرير جسداً وروح!



تاخذني العاشقة التي
ابتعد الجميع عن مدارها
الجسد الشاحب يرتج، شحوب الفجر
فوق وجهها ابتدا
وكفها ذابلة تسقط،
رأسها انحنى:
صفصافةً باكية.
غادرها شعاعها الأخير



«أغْلِقتْ الباب اذن؟
لم يبق غير الصمت
أعرف ما يجيء ، »
رأيت دمعةً:
«من نام نام،
من مضى يغرقه الظلام»
تشبثتْ بي: «ظل قربي
ارتحل الجميعْ
وبقي الزجاج والمطر.»
رفعت قطعةً
من قدح مكسورْ،
«عام جديد وأنا
مازلت في مكاني
انتظر العبور.»
رفعت قطعةً
من قدح مكسورْ،
«يدخل في بيوتنا الضباب
لا زهَر بُعد ولا طيور.»

حزن جديد، وأنا
عيني على تلك التي مضت
بصبوة مكسورة
نظرتها الي كانت ويدور خيط صوتها
عليّ انني اراه
قلادة ملمومة في وسط الغرفه..،
الحلم شيء طارئٍ،عادت الى الأبد

وهذه التي ظننت لن تموتَ،
انكسرتْ
وخمد الوجه على اليدين:
الشعلة اختفت
والجلد هُوَّةٌ
مخيفة، حين تهب الريح.

تقول لي :
أظل طول الليل
انتظر الاشارة النارية ، الفرح
أنامل حبيبة تريثت
ينبض نهداي لها
أحس فوق وردتي ،
تذوب
تصير خيطاً ، ندفة الثلج على الوردة ،
كم يلذ لي مسيلها الحنون
خيط من العسل
يملأ روحي الآن ،

. . . .

أمسك يديَّ فأنا انتهيت . . .

تغفو على يدي :
«من هذه ؟
الموت والحياه ؟
لم أر أقسى منك
ياأيها الحلم ! »

تقول لي :
«أموت من جوعي بهذا العالم المليء
بالأجساد
وانني شهيدة بينكم
تمزق الكلاب من يفر من خنادق
الموت الى الحياة
فكن رفيقَ الهرب الكبيرْ . . . »

أهذه تلك التي أضاءت الزمان قبل ساعة؟
تهيل كالتراب
تلك التي تمتص حتى العشب حين تشتهي
تلك التي تقول :
للترابْ
مذاقه الحلو، وللقدحْ
لمستهُ
وان لحظة الزمان
قيامةٌ كبيره
تقول لي :
كل يعاني محنة ، والآخرون كلهم
ماتوا بلا ري كما نموت
أشم في الهواء
رائحة الملابس القديمة ،
أهذه تلك التي أضاءت الزمان قبل ساعة؟

قاسيةً كانت رياح الله
انكسرت زجاجةٌ
وانطفأ الضياء

يازهرة الرياح هذا ضائع جديد
يموت في الجليد . . .

كفي على كتفه : «لستَ خاسراً
ولستُ في غيابك النبيل رابحاً

هي الحياة وهي الجذور مرة
والخبزة العتاب .
تبعت هذا الضوء منذ صاحت الحياةُ
فيَّ : قدحة هناك ،
والمعنى الذي أردت فيها ، هكذا
ابتدأت وانتهيت وابتدأت وانتهيتُ
وابتدأتْ
تخرج من حال الى حال
ومن حال الى حال اصيرُ
وهنا التقينا .
تظل أنت الطيب الذي
يمنحنا علامة الرضا
تمنحنا سكتتك الظل الأخير والسكونا



نظرتك الطويله . . . . ،
أظل أم انهض؟
من يحتمل السؤال!
قاتلة
نظرتك الطويله . .

الله للذي
ينام فوق الرملِ من خسارة
غطاؤه السماء والزبد. . .

«لن ترحل، الفجر بعيد، ما يزال الفجرْ
في آخر الدنيا.
كن الوفي ايها الجسد
كن الوفي ايها الآخرْ
أمانة أخيره،
خذني اليك ابتدأ الصعود
وابتدأ المنحدر الشديد
أرتجّ للاثنين»
(أذكره الأيّلَ عرياناً على الصخر
بوجه الريح،
أذكره الأيل ميتاً فوق
ذلك الرصيف. .)
«يحدق المصباح هذا الوقح العنيد
تلذ لي الرجفةُ في حضورهِ،
أريد أن أراه
الجسدَ الساطع بالرغبة، يستميتْ

يمسك بالحياة؟
هذا البساطْ الصوفْ
يملأ لحمي لذةً،
خذني اليك ابتدأ الصعودْ.»

تنتقل الاشارة النارية الكريمه
من كهف هذا الرجل المؤمن بالله وبالجسدْ
الى قوام هذه السيدة المباركه
وهي تضخ لذةً ونارْ
وهو يصيح فرحاً
ويزرع البذرة في الأبدْ!

حين انطفأنا، انطفأ الاثنان
وماتت الحياة بيننا.
لن يلتقي الوجهان بعد الآن
مفازة كبيره
تفصل بيننا
(من أوهم الحطابْ؟
- سمعتُ واستجبت.)

مفازة كبيره
كل يعيش وحدَهُ
كل يموت وحده
في كل هذا الليلْ
الأيَّلُ
الذكرى!



ـ مدي يديكِ لي

ـ عاجزةٌ،

ـ مد يديكَ أنتْ

ـ مددتُ، عاجزٌ.

ـ أسمع صوت الباب

ـ . . . .

انكسر الدورق

والفجر على الشجر. . .

هامش

في القصيدة اشارات إلى :

١ - بيت لابي نؤاس :

خلت من حاجتي الدنيا فليس لوصلها سبب

٢ - يامقدسات . . اشارة لبداية اغنية

لسافو:

ياربات السحر ذوات الاصابع الوردية

يابنات زيوس ، يامقدسات ، تعالين!

٣ - زهرة الرياح قصيدة للشاعر ١٩٧٣ ظهرت في ديوانه قصائد الاعراف ، يظل يتابعها حتى يسقط تعباً .

٤ - الأيل : في طريق غابة هنكارية ، شاهد الشاعر أيلا بكل عنفوانه وتطلعه . استدارت السيارة ثانية بعد ساعة ، شاهد الشاعر أيلا ، ربما هو ذلك الايل نفسه ، مصدوماً على رصيف الشارع . اول قصيدة كتبت ونشرت عن الايل سنة ١٩٧٠ وهناك قصيدتان اخريان للشاعر بالعنوان نفسه الايل هنا رمز آخر .

٥ - حكاية شعبية عن حطاب كان يسمع نداء فتاة في الغابة فراح يبحث عنها حتى ضل . . .

٦ - ان البكاء من أجل تلك المضطجعة ، من أجل تلك المضطجعة ام الآلهة تتازو المضطجعة التي لايكسو جسدها المقدس غطاء . . . التي لا يغطي ثديها المقدس نسيج من قماش» من ملحمة كلكامش

في القصيدة اشارة مبكرة لهذا المصير - مع قلب في المعنى

الواقعية الجديدة في جبل ناعسة

جلال العشرى

تجيء رواية جبل ناعسة لمصطفى نصر - بعد روايتيه الصعود فوق جدار املس و(الجهيني) لكي تشكل ثلاثية حقيقية جديرة بان تستوقف العين الناقدة.

رواية جبل ناعسة تطرح الكثير من القضايا وتثير الكثير من التساؤلات لما تحمله فى اعطافها من خصوبة وثراء سواء على مستوى الشكل. أو على مستوى المضمون. أو على مستوى المعالجة الفنية. فضلا على التوقيت الثقافي الذى تصدر فيه هذه الرواية.

فهى تنتمي بوجه عام الى ما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة التي تجيء بعد الواقعية الطبيعية فى الستينات، والواقعية الاجتماعية فى السبعينات.

واذا كانت الواقعية الطبيعية فى الستينات قد خرجت من اعطاف الرائد نجيب محفوظ.. والواقعية الاجتماعية قد خرجت من اعطاف الرائد يوسف ادريس. ففى تقديرى ان جيل الثمانينات قد استطاع ان يتجاوز الواقعية الطبيعية من جهة. والواقعية الاجتماعية من جهة اخرى. لكى يصل الى ما نسميه بالواقعية الجديدة. وفى تقديرى ان مصطفى نصر واحد من ابناء هذا الجيل.

الواقعية الجديدة هى مرآة صادقة ومعبرة عن كل دراما التغيير الاجتماعي التى حدثت فى الواقع المصرى منذ أواخر السبعينات وطوالع الثمانينات. حيث طبقة جديدة (وهى طبقة المهنيين والحرفيين وأصحاب الدخول الطفيلية) تحل محل طبقة اخرى - بدأت تنزوى او توضع فى الظل وهى الطبقة الوسطى او الطبقة البرجوازية.

جاءت هذه الطبقة الجديدة لتحل (قيمها الجديدة) محل قيم الطبقة الاخرى التى اصبحت فى نظرها قيما تقليدية وبالية عفى عليها الزمن.

انزوت قيم الخير والجمال والحق التى كانت تتمسك بها الطبقة البرجوازية. أو الطبقة المتعلمة والمثقفة لتحل محلها قيم أخرى. وهى قيم تجاوزا (أن صح هذا التعبير) لانها تنطوي على معنى النجاح مهما كان هذا النجاح. والوصول مهما كان الوصول. والكسب مهما كان الكسب والظهور الاجتماعي مهما كان هذا الظهور الاجتماعي.

أى أن القيمة المادية حلت محل القيمة المعنوية فى عرف الطبقة الجديدة. هذه المتغيرات الاجتماعية التى بدأنا نستشعرها بشكل قوى وصارخ فى الثمانينات. هى التى استطاع جيل الثمانينات أن يتناولها وأن يعبر عنها فى قصصه وراوياته.

وربما كان النثر أكثر من الشعر هو الاقدر على التعبير والتصوير. ولمس وجدان القارىء فيما يتعلق بمخاطبة الجماهير من خلال هذا الواقع المتغير. واقع الثمانينات.

كانت الواقعية الطبيعية تعتمد - اكثر ما تعتمد - على السرد المسهب والوصف الشكلى، او الوصف التصويري، وكانت تنقل الواقع بحذافيره. أو تنقل صورة صادقة بقدر الامكان.

ثم جاءت الواقعية الاجتماعية لتتناول قضايا بعينها من القضايا التى كانت تلح على وجدان المثقف المصرى. وما اكثر هذه القضايا سواء على المستوى الاجتماعي او المستوى السياسى. او المستوى الاقتصادى. او حتى المستوى البيئي والاسري.

ثم جاءت الواقعية الجديدة لتحاول - بقدر الامكان - ان تخلق عالما جديدا لبناته من أعوام الثمانينات ومواده من المعاناة التي يعانيها الانسان المثقف بوجه خاص. والانسان المصرى بوجه عام وذلك فيما يتعلق بهذه البانوراما الضخمة من التغيرات الاجتماعية التى ترتب عليها اخلال القيم واهتزاز المعايير. وفقدان الهيكل الاجتماعى. والهيكل الاخلاقى. بكل موازينه ومعاييره ومن هنا اختلف اسلوب التناول واختلفت زاوية الرؤية وكان لابد للاديب الجديد. فيما يتعلق بجيل الثمانينات ان يختار الزاوية التي يقف فيها. لا لكى يسجل ويصور - ولكن لكى ينقل هذا الواقع برؤية بانورامية اكثر شمولية وأرحب مدى.

ومن هنا جاءت الواقعية مختلفة اختلافا كبيرا عن الواقعية الطبيعية والواقعية الاجتماعية جاءت الواقعية الجديدة لكى تهتم - اكثر ما تهتم - بتيار الوعى - أو مجرى الشعور - ولكى تسقط الزمن الاستاتيكى الذى يفرض تتابع الاحداث فيما يتعلق بالبناء الروائى وتحيل الرواية الى مجموعة من الشرائح الزمنية لا يربطها رابط. ولا يصل ما بينها تتابع منطقى فى الاحداث أو فى المرئيات. وجاءت ايضا لكى تسقط من حسابها البعد المكانى الاستاتيكى الذى يجعل نفسه شخصية حية.. وحقيقية شأن سائر الشخصيات الروائية كما فى روايات نجيب محفوظ المكانية مثل: زقاق المدق وخان الخليلى وبين القصرين والسكرية وقصر الشوق أو غيرها من الاعمال. مثل الجبل لفتحى غانم أو جسر على نهر درينا لايفو اندريتش.

وتعتمد الواقعية الجديدة على انسياب تيار للوعى، وتدفق الشعور الباطنى فيما يشبه المونولوج الداخلى ـ لا الديالوج ـ ومن هنا كانت لغة المونولوج الداخلى هو الطابع الغالب على بناء الرواية . وهذا ما نجده بشكل صارخ فى رواية جبل ناعسة .

وردت فى رواية جبل ناعسة عبارة اجراها المؤلف على لسان انطونيو يقول فيها :

ـ ديستويفسكي جاء حتما الى جبل ناعسة وعاش فيه .

وفى تقديرى ان هذه الكلمة هى مفتاح الدخول الى هذه القلعة التى لها الف باب ، قلعة جبل ناعسة نستطيع بوجه عام ـ ان نستشف رؤية ديستويفسكية لقاع المجتمع ، كما صوره مصطفى نصر .

وكأننا بازاء سلالة ديستويفسكية اصيلة فيما يتعلق بالشخصيات والاحداث وصدام المصائر وتشابك الاقدار والنهايات المأساوية التي انتهى اليها هؤلاء الابطال .

لابد وان ننظر الى هذه الرواية على انها افراز لمجتمع اواخر السبعينات وطوالع الثمانينات على اساس انها مرآة صادقة فى التعبير عن هذه المتغيرات الاجتماعية . ومن ثم كانت الشخصيات الحضيضية والاحداث الترابية والواقع الصفرى ـ او ما هو تحت الصفر ـ كل هذه المواصفات تنطبق على مجتمع جبل ناعسة . فهو مجتمع حضيضى . شخصياته فى القاع . لا تحمل قيماً حقيقية . ولا تستهدف اهدافاً ناضجة ولا تستشعر رؤيا بعيدة المدى ، ولكنها أقرب الى العوالم العنكبوتية أو الطحلبية التى تصدر انفعالاتها عن ردود الافعال او الافعال المنعكسة الشرطية وهذا فى غياب البعد الاجتماعى الحقيقى والعمق الثقافى مما سطح هذه الشخصيات لا على مستوى العمل الفنى ، ولكن على مستوى الواقع الخارجى فاصبحت افعال الشخصية وردود افعالها نتيجة لمصادمات الواقع الخارجى ـ او مطارحات الواقع الاجتماعي .

فكل هذه الشخصيات تجيىء افعالها بمثابة ردود افعال للتغيرات الاجتماعية الحادثة فى جبل ناعسة باعتبارها بؤرة تتمركز فيها هذه القيم الجديدة لهذا المجتمع الجديد .

في جبل ناعسة مجموعة من الشخصيات اختارها الكاتب بعناية فائقة لكى تصور هذا العالم الجديد أو هذه الطبقة الجديدة : العفاريتى (صاحب جلسة المخدرات وفتوة جبل ناعسة) عبد المتجلى (صاحب المقهى وتاجر المخدرات) عوض الفقير (الذى لاهم له غير ان يطوف فى الحى ينادي على موت احد او يبحث عن طفل ضال)

جابر عبد الواحد الشخصية المحورية التى تدور حولها الاحداث . والتى تنبث منها الاحداث . وهو طفح لهذا المجتمع المريض بالرغم مما وصل اليه من درجة عالية سواء على مستوى التعليم الاكاديمى أو الشهرة الفنية) صبحى عبد الواحد (شقيق جابر الذى يعيش على مطاردة النساء) انصاف (التى تبيع جسدها لانطونيو وتتزوج من فسادة أو مسعود كاتب المحامى و (الذى سرق انطونيو من ناحية، وسرق المحامى الذى كان يعمل عنده من ناحية اخرى . سامية خضر (التى تبحث عن ذاتها . لاتجد لها اى ذات . فيستأثرها جابر عبد الواحد)

كل هذه الشخصيات استطاع الكاتب ان يصورها ـ لا من حيث هى شخصيات نمطية . او نموذجية كما كنا نشاهد فى الواقعية الطبيعية او الاجتماعية ـ ولكن من حيث هى شخصيات حية أو وجودية تصدر عن منطقها الداخلى . وكل شخصية لها منطقها الجوانى الذى تعبر عنه برؤيتها للواقع ونوعية علاقتها بهذا الواقع . وتكوينها الاجتماعي والطبقى والبيئى بوجه عام . فالشخصيات تنطق بلسان حالها ، ولا تعبر عن رأى المؤلف بمعنى انها شخصيات وجودية لها كياناتها الخاصة حيواتها المتفردة . وان كانت فى البداية من خلق المؤلف .

الشخصية المحورية هى شخصية جابر عبد الواحد . لا بمعنى ان الكاتب اهتم بهذه الشخصية وحدها ولكن فى تقديرى ان جابر عبد الواحد ـ وان كان العمود الفقرى ـ الذى تدور حوله الاحداث . الا ان الشخصيات الاخرى ، لاقت من العناية الفنية ومن العناية الخلقية ما تستحقه من تصوير وما تحتاج اليه من تعبير . حتى اننا نستطيع ان نقول ان التقابل الكيفى الذى استطاع ان يهتدى اليه الكاتب فى الرواية بين الشخصيات جميعا كان من اهم ملامح هذا العمل الروائى . ذلك اننا نجد ان جابر عبد الواحد ما هو الاصبحى عبد الواحد برغم ما بينهما من اختلاف . ونجد ان عبد المتجلى هو انطونيو، وشوقية هى نفسها انصاف، ونبيلة هى نفسها سامية خضر وعوض الفقير هو بيومى (بواب عمارة انطونيو) رغم أوجه الاختلاف ما بين كل شخصية وأخرى .

فالتقابل الكيفى بين الشخصيات بعضها والبعض الأخر مما يعبر عن قدرة الكاتب على اظهار الشىء ونقيضه فى وقت واحد . أو الوجه المشرق والوجه المعتم لنفس الشىء .

والشخصيات ـ كما قلت ـ هى فى النهاية افراز للواقع المريض . نتيجة لهذه المتغيرات الفاسدة التى تجسدت فيمن اسماه «فسادة» وهو شخصية مسعود كاتب المحامي .

وجابر عبد الواحد على الرغم من كل هذه المواصفات السلبية التي يتصف بها . وعلى الرغم من كل هذه القيم (ان صح هذا التعبير) الانتهازية والوصولية والرجعية التى استطاع ان يتسلقها باعتباره شخصية طفيلية، حتى يصل الى اعلى درجات السلم الاجتماعى . نجد ان الكاتب استطاع ان يجعل منه شخصية مأساوية ـ فنحن لا نستطيع اطلاقا ان نرفض جابر عبد الواحد . ولا نستطيع كذلك ان نتعاطف معه . فهو حالة مرضية . باعتبارها طفحاً لهذا المجتمع المريض . فنحن لا نستطيع ان نرفضه او ننكره . ولا نستطيع ـ فى نفس الوقت ـ ان نتقبله او نتعاطف معه فهو شخصية مأساوية بكل معنى الشخصية المأساوية التى نشفق عليها والتى نخاف ايضا ان يكون مصيرنا مثل مصيره حتى ان عنصرى الخوف والشفقة يتوفران فى بناء هذه الشخصية

المحورية .

ونفس الشيء يمكن قوله عن باقي شخصيات الرواية اذا نظرنا اليها على انها صدى او رجع صدى لكل الواقع الاجتماعي المتغير الذي عانته هذه الشخصية وأسهمت فى صنعه وكانت صنيعته فى ذات الوقت .

من ملامح البناء الفنى فى هذه الرواية ان الكاتب حاول ان يداعب فن المسرح وان يقترب منه على اعتبار ان شخصيات روايته شخصيات مأساوية .

فنجد مثلا ان الفصل الاول هو استعراض عام للشخصيات وكأنما الكاتب يقدم شخصياته فوق المسرح ويشير الى ما يمكن ان تنبيء به هذه الشخصيات .

ثم تتوالى الاحداث وتتوالى الشخصيات حتى ان كل فصل من فصول الرواية يكاد ان يحمل اسم شخصية بعينها من الشخصيات الهامة فى هذا العمل .

الفصل الثانى : فصل جابر عبد الواحد عندما يتصدى لرواية ما حدث له من خلال مونولوجه الداخلى وان شاركته فى هذا الفصل نبيلة .

الفصل الثالث : فيه يحكي صبحى عبد الواحد قصته ـ وان شاركه فيه انطونيو .

الفصل الرابع : فصل سامية خضر . وجاء قصيرا مقتضبا باعتبار ان سامية خضر كانت محركا لا يتحرك او من تدبير الاحداث دون ان تكون عمودا فقريا فى مجرى الاحداث .

الفصل الخامس : تشترك فيه انصاف مع شوقية .

الفصل الاخير : عبارة عن المامة عامة او طرح عام للاحداث على غرار الكاتب المسرحى عندما يصل بالحد الدرامى من البداية الى الذروة فتتكشف كل الاشياء فى لحظة التنوير .

ومن اهم ما جاء ايضا ـ فى شخصية جابر عبد الواحد ـ هو حرص الكاتب على ان يجعل منه رغم وصوله الانتهازى . ورغم نجاحه الوصولى ان يجعل منه كاتبا مسرحيا فاشلا . على اساس ان الفن العظيم لابد وان يصدر عن فنان عظيم . وجابر عبد الواحد لم يكن فنانا عظيما . لذلك استطاع ان يحقق نوعا من الشهرة أو نوعا من النجاح ولكنه لم يستطع ان يحقق فنا اصيلا . او فنا حقيقيا . وعاش طوال حياته يحقد على (علي وجدي) الكاتب الاصيل الذى دس له عند اسماعيل بك واتهمه بالشيوعية .

كان المؤلف موفقا الى حد كبير عندما طرح الرواية من خلال تعبيرها عن المتغيرات الاجتماعية .

ومن خلال رسم الشخصيات وادارة الحوار . ومن خلال المونولوج الداخلى الذى استخدمه فى التعبير عن بواطن هذه الشخصيات .

كنت، احب الا تسمى الرواية باسم جبل ناعسة على اساس ان شخصية جبل ناعسة ليست شخصية حقيقية فى الرواية وليس للجبل وجود جاثم فوق صدر الشخصيات بحيث يتحرك معها او يحركها كما نجد فى زقاق المدق او خان الخليلى لنجيب محفوظ . وجسر على نهر درينا لايفواندريتش . وجبل فتحى غانم . وغيرها من الروايات المكانية التى تجعل من المكان شخصية روائية حقيقية .

وحبذا لو كان قد أطلق على الرواية اسما آخر يتفق مع الواقعية الجديدة من ناحية . ومع دينامية هذه الشخصيات فى تعبيرها ـ بوجه عام ـ عن هذه التغيرات الاجتماعية .

وعلى الرغم من ان الكاتب خدم الشخصية المحورية . وخدم ايضا الشخصيات الهامة فى الرواية . مثل صبحى وانطونيو وشوقية وانصاف وسامية خضر . الا ان بعض الشخصيات الاخرى كانت باهتة . وكان يمكن ان يعمقها حتى تستوى مع باقى الشخصيات الاخرى : مثل شخصية نبيلة . نبيلة حلم صبحي عبد الواحد التى يتزوج منها جابر عبد الواحد حقدا على كل العالم وعلى صبحى شقيقه الذى تنكر له فى المحكمة وتخلى عن الشهادة التى تدرب عليها طويلا عند المحامى . حتى صرخ به صبحى وهدده بالقتل عندما يخرج من السجن .

شخصية نبيلة جاءت فاترة . وكنت اتصور انها يمكن ان تستدير اكثر . وايضا شخصية يسري شقيق نبيلة الذى تربى مع صبحى عبد الواحد . والذى كان ينبغى ان يكون له دور فعال فى الاحداث فلم يكن يكفى ان يتقدم جابر عبد الواحد لخطبة نبيلة حتى يترك البلد ويهاجر الى الخارج . ولا يعود على الاطلاق . ولا نجد له اى ذكر فى هذه الاحداث الروائية .

وكذلك شخصية عباس عم جابر وصبحى . ووالد نبيلة . كان ينبغى ان تتطور اكثر من ذلك ولو قليلا .

أسلوب الرواية بوجه عام هو الاسلوب السريع الخاطف . القادر على التصوير والتعبير باوجز عبارة دونما فضفضة او ترهل او ثرثرة .

العبارة شيقة . مركزة مكثفة . ومشحونة بالانفعالات والامكانات التصويرية .

ان مصطفى نصر بهذا العمل يستكمل ثلاثية الروائية . لقد استطاع بالفعل ان يفرض نفسه وان يفرض قلمه اديبا متميزا على خريطة الرواية العربية والمصرية المعاصرة . وأرجو له فى الاعمال القادمة ان يزداد قدرة على الالتفاف حول واقعنا الاجتماعي . وقدرة على التعبير عن هذا الواقع . وان يكون بالفعل رجع صدى لهذه المتغيرات . بهذه الرؤية البانورامية الشاملة . وهذا العمق الروائي الحقيقي .

مقدمة :

تفتح «الاقلام» هذا الباب جزءاً من سعيها لخدمة القاريء وتوثيق الصلة به .. في ايصال شيء مما يحتمل غيابه عنه مع فائدته لفكره او عمله او بحثه .

والمجلات العربية بلغت من الكثرة والتنوع ما يصعب معه على قاريء ملاحقته والاطلاع عليه، واذا فاتته مجلة ربما فاته موضوع يهمه او خبر يطلبه .

ومن هنا، حسن ان تتولى - قدر الامكان - المجلات نفسها عملية التقليل من الفجوات . . بان تلم له بهذه المجلات التي تصل اليها فتذكر له موضوعاتها الاساس وتقتطف له سطوراً ذوات دلالة .

قلنا : المجلات التي تصل اليها، وهو - فيما يخصنا - سبق قلم في القول لأن تقليد المبادلة قد ضمر - فيما يبدو ومع الاسف . ولو اننا بقينا عند الشرط لما امكن فتح الباب لان الذي يصل الينا من «الرصيفات» لايكاد يذكر وسنعمل - من جانبنا - جاهدين الى توثيق صلات المبادلة . . حتى يتحقق ذلك سنأخذ على عاتقنا - لدى البداءة في الاقل - الوصول الى ما يمكننا الوصول اليه من المجلات مع الاعتذار سلفا عما لانصل اليه . والعلم سلفا ان الباب يفتح «تجريبياً» وقد يتوقف اذا لم تتوافر بين يديه المجلات، ولم يتوافر في المجلات ما هو ادبي، ومن الادب الحديث خاصة ما يمكن ان يجعل الباب نافعا حيا . . متطورا .

عراقيات :

تصدر في العراق مجلات كثيرة يكاد يصعب حصرها غياباً . وانك لو اجدها - لدى الحكم العام - صادرة عن الوزارات والمؤسسات والنقابات والجمعيات والاتحادات . . حسب تخصص الجهة المصدرة، وفيها العلمية الصرف والادارية والقضائية . . والعمالية والفلاحية والطلابية والنسائية . . ويستأنف اتحاد الادباء والكتاب في العراق اصدار مجلة فصلية : «الاديب المعاصر» بعد ان توقفت بالعدد (٢٧) سنة ١٩٧٨ .

وتصدر عن «دائرة الشؤون الثقافية - شارع الخلفاء، بغداد»، المجلات الآتية (غير الاقلام) :

الطليعة الادبية - شهرية، تعنى بأدب الشباب، وهي في سنتها الحادية عشرة .

التراث الشعبي - فصلية، في سنتها السادسة عشرة .

المورد تراثية فصلية - دخلت عامها الرابع عشر .

الثقافة الاجنبية - فصلية تعنى بشؤون الادب في العالم، وهي في سنتها الخامسة . وتصدر بين حين وآخر ملاحق بموضوعات مستقلة خاصة الادب في دول عدم الانحياز . مسرحية الفصل الواحد . فن كتابة السيناريو،وتصدر عن دار آفاق عربية (بغداد - الاعظمية ص. ب ٤٠٣٢) مجلة «آفاق عربية»، فكرية شهرية عامة، وهي في سنتها العاشرة، ترفدها «دوريات آفاق عربية» فصلية، صدر العدد الثاني منها بعنوان «الفلسفة والثقافة» .

واقرب المجلات المتخصصة الى الموضوع الادبي وأدخل فيه : مجلة المجمع العلمي العراقي، ومجلة آداب المستنصرية، ومجلة سومر، والمؤرخ العربي والخليج العربي (وهذه تصدر عن مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة) .

سعوديات :

اوسع المجلات السعودية انتشاراً مجلة الفيصل وهي ثقافية شهرية (الرياض ص. ب ٣) وقد دخلت عامها التاسع (تصدر عن دار الفيصل) رئيس تحريرها : علوي طه الصافي تليها «المجلة العربية» شهرية ثقافية (الرياض ص. ب ٥٩٧٣) وهي في عامها التاسع . رئيس التحرير حمد العبدالله القاضي، اما المجلات الاهلية فأعرقها«المنهل» (جدة ص. ب ٢٩٢٥) وهي مجلة شهرية للآداب والعلوم والثقافة وقد دخلت عامها الحادي والخمسين - اسسها عبدالقدوس الانصاري سنة ١٣٥٥هـ وخلفه عليها ولده نبيه عبدالقدوس تليها (العرب) شهرية تصدر عدداً مزدوجاً كل شهرين قمريين «تعنى بتاريخ العرب وآدابهم وتراثهم الفكري» دخلت عامها العشرين : صاحبها ورئيس تحريرها : حمد الجاسر .

ومجلة «عالم الكتب» مجلة متخصصة تهتم بالكتاب وقضاياه، تصدر اربع مرات في السنة عنوانها : الرياض، ص. ب٥٩٠١ - رئيس تحريرها الدكتور يحيى محمود ساعاتي . صدر عددها الاول في رجب ١٤٠٠/ مايو ١٩٨٠ . ابواب محتويات العدد الاول من المجلد السادس (رجب ١٤٠٥/ ١٩٨٥) الدراسات، البيوجرافيات، المخطوطات، العرض والتحليل، كتب حديثة، رسالة العراق الثقافية . يقع العدد في ١٥٨ صفحة من القطع الكبير .

وتصدر الجامعات والمعاهد والوزارات . مجلات متخصصة اقربها الى البحث الادبي مجلات كليات الآداب، واقدمها مجلة الآداب بجامعة الملك سعود في الرياض (ص. ب٢٢٤٨) وهي سنوية صدر مجلدها العاشر سنة ١٩٨٣، صدر مجلدها الاول ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م

تليها «الدارة» مجلة فصلية عن دارة الملك عبدالعزيز وقد ختمت سنتها العاشرة في رجب ٥ : ١٤/ مارس ١٩٨٥ .

تونسيات :

نعرف ان وزارة الشؤون الثقافية اصدرت «الحياة الثقافية» «مجلة قطّاعية» وشرعت تصدرها اعداداً خاصة بالقصة او المسرح او الموسيقى او الشعر .

ويبدو انها رأت استقلال الانواع الادبية بمجلات فصلية للشعر، والقصص والمسرح . .

ودخلت «مجلة الشعر» بالشهر التاسع من عام ١٩٨٥ سنتها الثالثة - تصدرها «وحدة المجلات» بالوزارة، عنوانها للاشتراكات والتبادل : نهج البرازيل تونس ١٠٠٢، وللنشر : مجلة شعر، نهج البصرة، تونس ١٠٠٢ . موادها لهذا العدد : حول العلاقة بين الموسيقى و الشعر، قراءات في الواح المنصف الوهايبي

(الشاعر)، غربة النص الشعري الحديث، ابوالقاسم الشابي يترجم لنفسه.

وفي العدد الجزء الثاني من «ديوان الشعر التونسي الحديث» وهو مختارات شعراء تونسيين احتل اكثر من تسعين صفحة، وكان الجزء الاول قد تضمنه العدد السابق في اكثر من ١٢٠ صفحة، مع تعهد بنشر جزء ثالث من هذا الديوان وتعهد بنشر تراجم موجزة للشعراء ونية في تقديم ملف عن الشعر العالمي في العدد القادم ـ ولعلها تنشر «ديوان الشعر التونسي» في كتاب مستقل.

وصدر العدد الاول من «فضاءات مسرحية» (مجلة فصلية تعنى بشؤون المسرح) يصدرها المسرح الوطني التونسي باشراف وزارة الشؤون الثقافية السنة الاولى ١٩٨٥ عنوانها «المسرح الوطني ٥٨ نهج الجزيرة ١٠٠٠ تونس» مراسلها في العراق: ماجد صالح السامرائي من موضوعاتها: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مخرج ومسرحية، اشكالية الكتابة للمسرح، مع الفنانة منى نور الدين، قراءة تحليلية لمسرحية من اين هذه البلية، اشكالية لغة الكتابة بالمسرحية، المسرح الوطني ـ وفي العدد نص لمسرحية «التربيع والتدوير» التي استلهم فيها رسالة الجاحظ المشهورة عن «احمد بن عبدالوهاب» المجلة مصورة، مديرها المسؤول رئيس تحريرها: المنصف سويسي.

ويقترن ذكر المجلات التونسية بمجلة صارت عريقة لعلها الآن في سنتها الثلاثين.

«الفكر سجل مهم للحياة الادبية التونسية فكراً وشعراً وقصة وتأليفاً.. وتطوراً عنوانها (ص. ب ٥٥٦ ـ تونس)

أما «قصص» فتصدر عن «نادي القصة ٧٧ مكرر شارع بلفي ـ الوردية تونس»

كلمات:

فصلية ثقافية تصدر عن اسرة الادباء والكتاب في البحرين (ص. ب ١٠١٠) يصادف صدور هذا العدد (الرابع ١٩٨٤) السنة الخامسة عشرة من عمر الاسرة (رئيسها الحالي د. ابراهيم غلوم) ولا تدل افتتاحيتها على تفاؤل اشارة الى المعوقات وقلة السند ـ ومع هذا فهي لم تأت لتتهاوى ـ يلفت النظر كثرة الكتاب من خارج البحرين ومن غير البحرينيين.

الثقافة:

مجلة شهرية (تصدر كل شهرين) تصدرها وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر، عنوانها (ساحة الشيخ ابن باديس، دار عزيزة ـ الجزائر) من موضوعاتها (غير القصة والشعر): اللغة العربية بين التعبير والتبليغ، تجربة الجامعة الجزائرية في تعليم اللغة العربية لمدرسيها، مالك بن نبي، الاختراق الثقافي الغربي للمجتمعات العربي الاسلامية، مأساة الحب في شعر عبدالرحمن صدقي.

ومن اخبار «الحياة الثقافية» مناقشة رسالة ماجستير ـ بجامعة الجزائر ـ عنوانها: «النقد الادبي الجزائري الحديث ١٩٢٥ ـ ١٩٥٦».

كان هذا في العدد ٨٥ من السنة الخامسة عشرة، يناير ـ فبراير ١٩٨٥ في ٣٦٤ ص.

وفي علمنا ان وزارة الثقافة والاعلام كانت تصدر «آمال» مجلة ادبية ثقافية تهتم بادب الشباب عنوانها: «المديرية الفرعية للانتاج، وزارة الثقافة والاعلام ١١٩ نهج مراد ديدوش ـ الجزائر» نرجو ان تكون مستمرة على الصدور.

المقاصد

(شهرية ثقافية تصدر عن جمعية المقاصد الاسلامية في بيروت ص. ب ٥٨٣٢) في العدد ٣٥ من السنة الرابعة (آذار ١٩٨٥): «سكة حديد الحجار» و «صحافة لبنان» و «عبدالقادر المغربي» والان روب غريية في رحلة له في الصين، وروجيه غارودي في استعراض للحضارة الصينية في عصر تجلياتها الكبرى. وحوار بين صحافي فرنسي وسلفادور دالي.

وفي العدد مقابلتان، الاولى اجراها فكتور سحاب مع نزار قباني «على الحداثة» المزعومة، وعلى الفطر الذي يفرخ في هذا الزمن الرديء» واعلن ان المتنبي شاعره المفضل و «انا اعرف قديمي. وبدونه لا استطيع ان اكون حديثاً» و «لكي تكون عالمياً يجب ان تكون محلياً اصيلاً. ففي باريس مثلاً عندما تعطي جائزة مجلة لشاعر افريقي فإنما تعطي هذا الشاعر لانه يحمل في شعره رائحة افريقيا ومزاجها وتراثها» وطه حسين ما كان نولا ما قرأه، ومحمود درويش استثناء في الزمن الرديء».

والثانية الاولى فيها ان تكون «دراسته» اعدها عماد نصرالله عن «احمد الصافي النجفي»، نشر القسم الاول منها في العدد الفائت، وفي هذا العدد رأى الصافي في المرأة، ومن ايامه الاخيرة في المستشفى، وآراء لأدباء كبار فيه مثل: أمين الريحاني، الياس ابو شبكة، رئيف خوري، مارون عبود... أمين نخلة. الجواهري ـ المجلة مصورة وورقها صقيل.

المهد:

للثقافة والفنون مجلة فصلية تصدر عن دار المهد للنشر والتوزيع صاحب الامتياز ورئيس التحرير سليمان عويس، مستشار التحرير د. كمال ابو ديب، العنوان عمان، ص. ب ٩٢٦٧١ ـ الاردن ـ

في العدد الخامس (وهي في سنتها الثانية) شتاء ١٩٨٥ غير الشعر والقصص والدراسة ـ ومادة الابواب الثلاثة وغيره ـ ترجمات: اللغة والادب لتزفيتان تودوروف. تطور المعاني (الدلالة) لياروسلاف ستيفكتش جمرات (مسرحية) لصموئيل بيكيت. قصيدة لأندريه فوزنسيسكي وحوار معه، قصة لجويس كارول اوتس (٢٩ اختراعا)، قصيدتان لميغيل ارنانديت. على رأس هيئة التحرير: جبرا ابراهيم جبرا

ينتهي العدد «ببليوغرافيا المجلد الاول من مجلة المهد»

كتابها في الغالب فلسطينيون، وطابعها الغالب التأثر بالغرب وعناية خاصة بالبنيوية ممثلة خصوصاً بحماسة مستشار التحرير وبالمادة المترجمة. وقد توحي ـ المهد ـ وهي في اهتمامها العام والبنيوي خصوصاً بطابع من اهتمامات مجلة «شعر» العامة في الجديد، والخاصة في السريالية..


هيجل

في نظرية الدراما

د. عقيل مهدي يوسف

ان للدراما، نظرية واحدة، لا نظريات عدّة. وهي تخضع لآلية واحدة، لاتدخل في نطاق غيرها، وبخلاف ذلك، لأصبحت نشاطاً ابداعياً آخر، ولسُمّيت بمسميات أخرى.

فالمتغير هو تجلياتها، لا جوهرها.

وما يميّزها هو ثراء منطلقاتها، ومعالجاتها حسب التطور التاريخي، والفكري، والقومي.

وكما توجد نظرية للشعر، والادب، والنقد، والجمال (الاستاتيكا) كذلك تكون نظرية الدراما! وهي، تدخل، ضمن المعمار الادبي، وتتبنى منجزاته ولكنها لاترضى بدفتي الكتاب، مقاماً لها،

بل تسعى مشخصّنة على «المسرح» اي ان تكاملها هو حاصل التفاعل مابين الادب والمسرح.

ان حركية التقاط قوانين الواقع، واعادة صياغتها فنّياً، تنطلق خيوطها من بين أصابع المؤلف، باعتباره المبدع الاوّل للنص الدرامي، وكذلك من خلال ماينسجه المخرج من تشكيلات تهمّ العصر وما تتمخض عنه بيئته القومية من تطلّعات، وصراعات وبالتالي، مايجعله الممثلون، والكادر التكويني، من قماشة هذا النسيج، من حقائق حيّة، تسير وتحبو، وتختلج، وتنتفض.. تنحدر أو تتسامى.. ولكن ياترى، هل حقاً ان نظرية الدراما تفعل فعلتها وهي جاهزة، مبرمجة خطوطها واهدافها بشكل قبلي؟!

ألا تسمّى النظرية، باسماء معينة؟!

وبذلك تدلّنا على تطورها، واستدارتها، وتحورها؟!

الم يظهر «ارسطو» كمعلم رائد لها؟ في بلاد اليونان الم يتبعه «هوراس» الروماني وكذلك «بوالو» و «ديدرو» و «لسينغ» و «هيجل» و «بلينسكي» و «برخت»..؟؟

وهل ظهرت الاسماء كلها، فجأة، وبلا مقدمات؟!

«ارسطو» وجد معياره مجسّداً في «اوديب» سوفو كل على وجه الخصوص.

وكان كتابه «فن الشعر» هو الدستور الذي بقي بعده على مرّ السنين، لكثير من الادباء والفنانين.. وكل اجتهاد في تفسير هذا «الكتاب» وهو مغامرة جديدة في طرح مفاهيم مستحدثة لنظرية الدراما!

الدراما، باعتبارها، جنساً ادبياً، ورث خصوصيته من امتزاج الشعر والملحمة وتفاعلها على نسق جديد.

وكذلك من امتزاج الشعر والملحمة مع «المايم» والرقص، والطقوس الجماعية، والشعائر، والانشاد والقناع»

وكل مايخص: الحدث (الفعل) والحوار (المونولوغ، والديالوغ)، والشخصية، وجوهرها، نمذجتها وفردانيتها وماتتخذه من «قناع أو صفة أو نمط» وما يخصّ «الحبكة»، وتحديد خصوصيتها، وانواعها (بسيطة، مركبّة!» موضوعها وتجلياتها في الاحداث وصياغة الافعال! وكذلك «الصراع» بنوعيه «الذاتي والموضوعي» وما ينهض من جرّائه من تصادم بين المصالح الحيّة، ضمن مواقف، وتأزّمات [«على سبيل المثال، ان مسرحية انتجونا لسوفوكل، يمتد جذرها الى «اوديب الملك»، واننا لايمكن ان نفهمها دون إلمامنا بتلك المقدمات»].

وكذلك التورطات أو الملابسات «هاملت - مثلاً - يتوزع في مفترق طرق بين واجبه، وتردده كما يؤكد بلينسكي.» وايضاً مايخصّ البناء التكويني «اي التنظيم الفني لمحتوى الدراما» من مقدمة (اي الوضعية الاساسيّة التي ينهض منها الفعل ويثب، مرهصاً، بنبوآت مستقبليّة»)

وتأزّم، وذروة، صعوداً وانحداراً للحلّ، بل وحتى كل انواع البناء (كالمشهد، والابيزود، واللوحة، والموقف..».

واخيراً ما يخصّ نوعها، هل هي «تراجيدية»، أم «كوميدية»؟ أم «دراما برجوازية»: وهو النوع الذي شاع بنمو الطبقة الوسطى، وظهور «المواطن» البسيط، ومايتحتم عليه من حقوق وواجبات، والذي تلقفه حتى «درامیونا» العرب في اعمالهم المسرحية، وصولاً للشخصية «القومية» التي تبغي الوصول الى «النواة» التي تصدّعها عوامل التجزئة والتي لاتنقسم على نفسها، أو تتنكر لذاكرتها التراثية وما يقتضيه مشروعها القومي من عودة، بتقييم معاصر، للتقاليد

العقلانية، والحضارية في تراثنا الانساني.

مع حرصنا على التذكير، بان العالم كله، يسعى حثيثاً لخلق رموز وطنية، عن طريق المسرح، وذلك بفهم ديناميكية التحاور مابين الخاص والعام، والاصالة والمعاصرة، حينا تكون ميكانيكية جامدة لاسيّما في البلدان المتخلفة وحيناً تكون بشكل «ثوري» انبعاثي، كما هو الحال في البلدان الناهضة بمشروع انقلابي على واقعها المستلب، نتيجة الاوضاع الشاذة السابقة.

وقضيتها ليست بالوقوف في الوسط مابين ماض تليد وتحديات عصرية كاسحة! انما بتحقيق تكامل الشخصية القومية المتناغمة مع الانسان، المتطور، الذي يرتبط. مع مشاريع المستقبل متسلحاً بخبرة الماضي، التي اثبت الزمن جدارتها.

ان فهم عناصر «النظرية الدرامية» يتطلب، فيما يتطلب، توفراً على اتجاهات شتى في المسرح.

وهذا لايخصّ «موضوعتنا» الّا للتذكير به لالخوص مساجلات تتطلب استقراءً تجريدياً من جانب، كالكتابات النظرية، التي تخترقها الافكار والايدلوجيات العالمية المتصارعة.

هذا من جانب، ومن جانب آخر، وجوب تناولها جمالياً وتطبيقياً، وهذا يستهلك وقتاً أعمّ، واشمل، من دراسة متواضعة! ولكن ماعيّناه لأنفسنا، هو اننا «سنركّز» كثيراً على بعض الموضوعات التي نعتقدها قد شغلت، أو احتلت «مكاناً» محورياً لدىٰ منظّري الدراما الكبار، وسنشير الى جانبها المؤثر فحسب! ضمن معترك صعب يتحّمل الاجتهاد دائماً.

نحن، نرى في الجانب المحدث من نظرية المسرح والدراما، المتلازمة التأثير والتأثر، الطروحات.

مثل محاولات «كريج» وفهمه للنص وثورته على الانسان ـ الممثل! أو طلاسم «آرتو» وطاعونه، و «جروتوفسكي» وبحثه لا عن طريق المؤلف، بل عن طريق عوالم الممثل السريّة واتصالها مع عوالم المتفرج لخلق كائنٍ ثالثٍ، مستقلٍ عنهما، ومتصلٍ في آن واحد!

وبحوث (بروك) عن لغة عالمية مشتركة، ابتكارية، ونظرية (ستانلافسكي) الواقعية، النفسية، و «برخت» في رفضه للتماهي، أو استعادة الذاكرة الحياتية فنّياً كما تتطلبها الواقعية! وشرطية (مايرهولد) وارتجالية (فاختكوف).

وارتعاشة الجسد الناطق ـ الأخرس لدى (بارو) و (مارسو).. وغيرها كمحاولات مسرح الدمى، والمسرح الأسود واللامعقول، والمسرح التجريبي والتعبيري، والتسجيلي وكلّ ماتقدم اعلاه، يقع ضمن «الدراما» والاجتهاد نظرياً وعملياً بفهمها، وعرضها، لغرض توسيع نطاقها وجعلها متنامية صالحة لطرح الاسئلة الجديرة بها!

فمنذ ان عّرف (ارسطو) التراجيديا، يجد الباحث، ما طرأ من تغير، وتبدّل، على هذا التعبير في صيغته الخارجية رغم ثبات جوهر الدراما (سواء كانت تراجيديا أم كوميديا) باعتبارها محاكاة لفعل الاشخاص. وبذلك اختلفت عن قصّ الحكاية، وسردها، على لسان آخر، وتمايزت عمّا يتطلبه الشعر حيث يبث الشاعر لواعجه وبذلك يصدر عن شجونه الذاتية؛ بدءاً، لنتحدث عن جدوىٰ «النظرية» قبل ان نخوض في ماهية الدراما!

ولنفترض ان هناك من يتساءل عن: كيفية صياغة «نظرية»!! لمسألة تعتمد الذوق لا العقل.

وجوابنا، دفاعاً عن النظرية، سيكون بتساؤلنا هذا:

هل يستوي الجاهل، المطبوع على ذهن بدائي، خرافي مع غيره ممن ارتقى مدراج المدنية؟

ثم، ألم يخضع النقد، وعلم الجمال، هذا الذوق سواءً اكان متخلفاً أم مهذباً، لمقتضيات البحث العلمي؟!

وان كثر تشككّه، في أننا لا يمكن ان نقنن أو نقعّد، موضوعات «الدراما» المتنوعة، وغير المحدودة، لانها من الوفرة، بحيث نتوه فيها!، فهل نضع نظرية لمواضيع اسطورية، وتراجيدية، وكوميدية، وتاريخية، واخلاقية؟! الخ؟!

ولكننا، ان حصرنا ذهننا، فسنرى بان هذه الكثرة الكاثرة من الموضوعات. لها مصادر، ومنابع محددّة.

وهي لاتخرج عن كونها نابعة إما من (العقل أو من (الشعور) أو (الخيال)..

(رغم ايماننا بتداخل المصادر اعلاه عند العملية الابداعية).

وبذلك استطعنا عن طريق «النظرية» صياغة قواعد، ومقاسات، تنطبق على انواعها تلك.

أو لربما تثار مسألة أخرىٰ، وهي: ألا نجد بان المحافظ من بين المتفرجين، يقدّس (أخيل) بينما نرى العكس عند المتفرج الذي يميل للاصلاح، حيث يفضل (يوربيد) اكثر؟ فمن هو العبقري بينهما ياترى؟!

ونؤكد، مرّة أخرىٰ، بأن «النظرية» هي التي تسعفنا على تقدير عبقريتهما، وبواسطتها يتضح دروهما المرموق (أم غير المرموق!) في عالم الدراما!

قلت العبقرية؟ ولكن هل تخضع العبقرية، وهي بطبيقها استثنائية لقاعدة؟!

اننا بتفضيلنا، يوربيد على أخيل، وإستهجاننا «سكرين؛» مثلاً، الا يمكننا من خلال ذلك، رسم خطوط عامة عريضة، تضم «الدراميات» كلها؟ بالتأكيد يمكننا ذلك. ان للدراما خصوصيتها، وهذه هي التي تجعل منها «دراما» لاشيء آخر.

ونظرية الدراما، جزء من الايدلوليوجية التي يتبناها المبدع والمنظر! (وهذا ما يطالب به مبدعونا العرب لتحقيقه في مسرحياتهم).

ولنأت الآن الى تعريف ارسطو «للتراجيديا»: يقول أرسطو إنها:

«.. محاكاة لحدث، يتميّز بالجدّية، وبأنه مكتمل في ذاته، نظراً لما يتسم به من عظم الشأن في لغة لها من المصنفات ما يمتع وكل من هذه المصنفات يأتي على حدة في أجزاء العمل، وذلك في اطار درامي وليس قصصيّاً، اما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير المرجو منها لهذه المشاعر.»

وبهذا لم تعد التراجيديايا، حكاية سردّية في ملحمة موغلة في القدم، لتاريخ طفولي لشعب ما. انها باتت تأمّلاً في موضوع، مخصّص، ومتوزع على أحداث تروى بواسطها قصة، لاسرداً، وانما تشخصياً»

ان «هيجل» يرجحّ، ظهور الملحمة الشعرية، قبل الشعر الدرامي وذلك حسب اجتهاده، لوجود «شعب مايحسّ بتكامله، ضمن اهداف وآمال مشتركة». بينما ظهر الشعر لضرورة اثبات الذات. والانسان متعلق بعالمه الداخلي لكي يحلل عواطفه، وافكاره، ومواقفه»

والدراما ظهرت بعناصر متناقضة، اي من موضوعيّة «الملحمة» ومن ذاتية «الشعر»، ولكنها بسبب هذا اصبحت نوعاً ثالثاً، كما يقول بلينسكي، خاصاً ومستقلاً، اي انها ليست ملحمة وشعراً.

ولكن هل يمكن تقصيّ، جذور «الملحمة» ان كان الأمر كذلك في الدراما؟! يقول هيجل:

«ملحميّة الأحداث، والافعال، تعتمد على الصراع، وعلى فاعلية الضرورة عند الشخوص والتي، لاتشترك في الأحداث وحسب، بل وتنتجها..»

أما عنصر «الشعر» فهو حينما يكون هدف، وانفعال الشخصية، ذاتياً، لا موضوعياً.

ومن جذور «الملحمة» كذلك السرد، حينما يحلّ محل «الفعل» كما في اعلان «الشخصيّة» وتصريحها مباشرة (الرواي - وحيل أخرى: كالرسائل - التلفون - التابعين الحوارات الجانبية.. الخ.)

ان المؤلف الدرامي الناجح، هو من يستطيع ربط شخصيات هذا النمط بوظيفة دراميّة. مثلاً العرّاف في (اوديب) له علاقة جوهرية بحلّ العقدة، وهذا مايحدث انقلاباً في مصائر وعلاقات الشخصيات (وحتى المصادفات ممكنة بشرط ان تبررها الأحداث، أو طريقة البناء) انها اصبحت مهمة مثلاً - عند (برخت) فهو يتدخل بشروحه مباشرة «لقد وصف في مسرحيته الانسان الطيّب، بان الأحداث تدور في ستزوان) وبعد ذلك، اضاف (بانها ممكنة الحدوث في كل زمان ولكل انسان.)

وبذلك يتم تأويل النص، وتفسيره من جديد، عن طريق تغيير ضرباته، وتبديل مواقعها، وتوظيف الديكور... الخ، أما مايخصّ (المونولوج) فانه ينبع اصلاً من (الشعر) رغم نهوضه بحمل الصراع والأفعال.

و«الاغاني» ايضاً تنبع من (الشعر) ولها وظيفة اظهار ظروف الشخصية العامة (اغنية أوفيليا في هاملت مثلاً).

وكذلك «الكورس» بفلسفته الشعرية المغايرة، وظيفته، لوظيفة «الأغنية»، بمشاعره، وآماله، وأفكاره!

بينما يكون «الديالوغ» هو «الشكل الدرامي الحقيقي» حسب رأي بلينسكى. حيث تعبّر الشخصية عن نفسها، وما يعتمل فيها من صراعات، نتيجة لتلك «الازمة بين القلب والواجب»! ان ارسطو كان يلح على ان تكون «الشخوص» افضل مما نحن عليه! وبذلك اختلفت (الدراما) عن (الملحمة) بسبب من عرضها على المسرح امام المتفرجين، وبسبب من ان اللحظات التراجيدية (في التراجيديا) تكون مكثفة، ومتأزمة، بينما يكون سياقها في الملحمة، متسّعاً، ومتنوعاً،

أما في مايخص «الحبكة» الارسطوية فانه «ينبغي ان ينبع كلّ من التغيير في مجرى الأحداث، أو الكشف التراجيدي، من بناء الحبكة ذاتها» بحيث يأتي كنتيجة ضرورية، أو محتملة، مترتبة على ماسبق (التغيير) من وقائع».

والكشف التراجيدي، هذا، يتم بلحظة تنوير، تبيّن ان اقتراف الخطأ تمّ بأرادة فاعله بذاتها! حيث سعى الى حتفه بقدميه! ولم تكن «الاسطورة» حكراً عند اليونانيين فحسب. بل أننا كعرب سبقنا في بلاد مابين النهرين بألف عام اساطير «هومروس» بمثل اسطورة «كلكامش» وغيرها كـ «أيزيس وأوزيريس» والمراثي، والقصص البطولية. التي لو قدّر لها ان تستقل عن المراسيم الطقسية والدينية، ولو انها اتجهت اتجاهاً دنيوياً، لكان لنا نوع ابداعي يضاف الى ما تركناه من انجازات أدبيّة وعلمية للعالم.

وحتى لا نذهب بعيداً عن المسرح، بشكله الأوربي المعروف، نعود الى فترة «الرومان» وما اوجبه «هوراس» في «فن الشعر» مقتفياً اثر ارسطو، عن المواضيع التي يحرّم ظهورها امام المتفرجين لبشاعتها» وعن مواصفات الشخصية وجلالها، ودورها الأخلاقي، والكورس، وحثه على الفضيلة والحكمة.

وكذلك (بوالو ١٦٣٦ - ١٧١١). ومناقشته لرواد الكلاسيكية الحديثة فهو يدعو الى الأخذ من الاساطير الخرافية القديمة - وبذهنه «انياذه» فيرجيل (الروماني) كنموذج أمثل لذلك! وهو بدعوته، لتنقية الطبيعة، كان يبتغي رقي العقل! «فلتكن الفكرة أغلى ماعندكم، ولتعط الفكرة، الاشعار، بريقها وجمالها..».

كما انه طالب «بالخرافة» ووضعها بموقف يتضاد مع الدين المسيحي، حيث اعتبر موضوعاته غير قابلة للصياغة الفنية.

بينما تصبح لديه (الخرافة) قابلة للصياغة حسب المتطلبات العقلانية، والتي من صفاتها: الشمولية. لهذا، كان «بوالو» يعتبر، كل فردي، ومهما كان، «قبيحاً» وايضاً فضّل، نتيجة قناعته هذه، الرسم، والموضوع، على اللون!

ان «كارباغون» و «طرطوف» بقيا، يحملان، صفات، ثابتة، جامدة، عن البخل والرياء!! وماذلك الا لانه قال بـ «حافظوا بمهارة على ملامح شخصية ابطالكم، وسط اي حوادث وظروف»!!

وقال: «لاتنسوا ايها الشعراء، هذا المفهوم: الحادثة الواقعة، الواحدة في يوم واحد وفي مكان واحد، هي التي يجب ان توضع على المسرح.. وفي هذه الحالة فقط تعجبنا تلك الحادثة.»

وتزداد نظرية المسرح، غنى، نظراً لتراكم التجارب الدرامية. فيأتي «ديدور» عام ١٧١٣ - ١٨٨٤.

ليطالب بـ «هارمونية» العلاقة مابين الفرد والمجتمع:

«ان التمثيلة مشابهة للمجتمع المنظم تنظيماً جيداً حيث يضحّي، كلّ فرد بحقوقه، في سبيل خير المجتمع والمجموع. فمن هذا الذي يحدّد، حدود التضحّية هذه؟ المتحمس؟ المتعصب؟ طبعاً لا.!

انه الانسان العادي في المجتمع

، اما على المسرح فهو الممثل الممتاز..»

وبذلك يرتقي «الفنان» والدرامي الى مستوى «المعلم» للجنس البشري برمّته، متخذاً من الطبيعة، معلماً أولاً له، قائلاً عن قوانين الكلاسيكية، بانها منظّمة لدرجة انها ستقود الفن الى الروتين!.

لذلك امتدح «غريوز» الفنان التشكيلي لانه وجه موهبته لجماهير الشارع، وقال:

«كونوا مراقبين في الحارات والشوارع!» ولكن ذلك لايعني ان يتصرف الممثل، كما يتصرف في حياته وهو يقوم بادواره على المسرح! انما المقصود في ذلك هو: تطابق الحوادث، والحوار والوجوه، والاصوات، والاشارة والحركة مع الشكل المثالي الذي خلقه تخيّل الشاعر، وزاد الممثل من عظمته، وهذا هو سر المعجزة!»

أما «ليسنغ» ١٧٢٩ ـ ١٧٨١. فقد دعا الى تصوير الضعف «يجب ان يصور الابطال وهم على خشبة المسرح، وان يظهروا مشاعرهم ويعبّروا عن آلامهم بصراحة، والاّ يعرقلوا ظهور ميولهم الطبيعة، فحركات الاصطناع المفتعلة لأبطال التراجيديا، تبقينا باردين».

وثورة ليسنغ كانت ضد (القومية) او بطمس التناقضات، والتستر على اعلان المشاعر الصريحة» يقول بان:

«موليكتس بطل سوفوكل، عذّب في أسره اثناء حرب طرواده، وعظمته في عناده أمام أعدائه ولم تجعل الآلام منه، ضعيف الروح، حتى يسمح لأعدائه بأستغلاله... أن أنتيه هو أنين انسان ولكن عمله هو عمل ابطال، فهو ليس ضعيفاً وليس معدوم الشعور!».

ومهات الفن، تكوّن بذلك ليست في عرض ماهو بطولي»، وانما باظهار، ماهو «انساني»،

وثار ضد التقاليد الرثة والميّتة، انه يريد ان يرجع الى البشر إنسانيتهم بعد ان حجرتها الآلية، ويّبستها.


شكسبير

ومن الافكار الجوهرية التي ناقشها هي «وظيفة» الدرامي! وتساءل حول الحقيقة «التاريخية»، وقال بانها ليست من اختصاص الكاتب المسرحي بل هي وسيلة الوصول للهدف، وان هدفه فلسفي اكثر منه تاريخي! ان البطل الدرامي، كما رأيناه، عند اولئك المنظرين، واختلاف وظيفته من واحد لآخر، فنياً وحياتياً يجعل منهم امتداداً، متكاملاً ومتنوعاً.

ولكن ماذا بشأن الكوميديا؟!

وسنختصر كلامنا، عنها لاننا، ذكرنا ماينطبق عليها بهذا الشكل أو ذاك! في كلامنا السابق عن الدراما ونظريتها ولنتساءل هل حقاً ان كل موضوعة مسرحية، تنتهي، نهاية سعيدة هي كوميدية؟

وهل حقاً انها تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة؟ بينما تكون التراجيديا منشغلة «بالجريمة»؟ او التمرد على ماهو أعمق من هذا من اخلاقيات؟ (كما يحدّد ذلك بن جونسون)؟

وبعد.. الانجد في كلّ ذلك، كوميديا، قاتمة؟!! حتماً نجد ان في الاسلوبين (التراجيدي) و (الكوميدي) كثافة عقلية، وعاطفية..

لنسمع الى (الملك لير) وهو يركع طالباً الصفح من كورديليا!

عندما تركعين طالبة منيّ البركة، اركع انا طالباً منك الصفح».

ولنشر الى مسرح العبث!

نرى ان استخدام الاشياء المحسوسة. يحلّ محل الكلمات كوسيلة اتصال مؤدية الى ظهور نوع جديد من الدراما وبذلك لاتستطيع الكوميديا ولا التراجيديا بمفردهما من أو حسب معنييها التقليديين، بلوغ المعنى المراد في وضوحه المر، كما تحقق عند العبثيين! في (غاليلو) يعلق برخت): «كلما تأكدت الجدية، بجذورها التاريخية العميقة، في العرض المسرحي، كلما أمكن ارخاء العنان للفكاهة..

وفايس (التسجيلي) يؤكد أهمية الكوميديا السوداء في مسرحية (التحقيق) عندما يقول على لسان شخصية نجت من الموت، بان افران الموت كانت مسدودة في ذلك المساء!

نخلص من ذلك، الى ان جوهر النظرية الدرامية واحد.

وان تقدم «المضمون» الدرامي، يوسع من مدى «النظرية»، ويدفعها لتجلّيات مستجدة في كلّ أوان ومكان..

جرائد... وفوائد

د. علي جواد الطاهر

مقدمة

ليس صحيحاً أن يقع المرء على ما يراه خطأ، في صاحبه أو فيما يكتبه صاحبه ولا ينبهه او يدله أو يفيده. ان موقفاً من هذا النوع يضر كثيراً، ويبقى الخطأ على ماهو، ومن ثم يزداد ويشيع. وفي هذا جور على الحقيقة. اما اذا كان الخطأ في اللغة فانه يستحيل مع الزمن قاعدة يعد السكوت عنها خيانة عظمى.

ونبه اللغويون مبكراً الى ما كان يعتري الصحافة من خطأ، فانبروا ينيرون السبيل للكاتب والقارىء فكتبوا المقالات وألفوا الكتب وبلغوا من الحرص درجة الحماسة والغيرة - وهم في ذلك على صواب.

وبرز في ذلك أعلام، نذكر منهم على سبيل المثال اليازجي والجندي وداغر... ومصطفى جواد.

وقد اجدى عملهم شيئاً، فكان لهم فضلهم ومجدهم ووجوب ذكرهم بالخير وتقدير إخلاصهم بالاخلاص ومقابلة سعيهم بالرضا والقبول والمتابعة. ونذكر لهم، هنا، وبالمناسبة.انهم هم الذين أوجدوا لنا كلمة «جريدة» فعادت مصطلحاً عربياً وكأنه ولد هكذا بهذه الدلالة، فقضوا به على «رطانة» «القسطة»و «الجرنال»و «الجازيت» - وأوجدوا كذلك مصطلح «المجلة» فيما اوجدوا إن فضلهم كبير وآثارهم تدل عليهم.

وأكثر ما يلاحظ عليها القارىء الاعتيادي صعوبتهم لدى ايغالهم بالشروح والشواهد وتشددهم في الطلبات والاوامر لدرجة الاختلاف فيما بينهم وظهور الخطأ فيما رأوه الصواب وبيان الصحيح فيما عدوه خطأ - كان المناسب ان يكونوا اقل تعنتاً وأدنى تقعراً وأكثر تثبتاً... وأيسر تناولاً.

هكذا يمكن القول، ولكنه قول سهل يضيع في دروبه كثير من الحقائق والجهود والثمرات. ثم اين هو الجيل اللغوي الذي خلفهم وله مالهم من صبر واخلاص وعلم وعمل؟ وقد نذكر العدناني في «معجمه» وهو عمل مشكور ولكنه نتيجة لهم أكثر منه ريادة ومسيرة وحماسة وعلما، ناهيك عمن كانوا عالة على الرواد، سارقين بوجه من الوجوه، متعالين لقصور عن الابداع وحزازة في النفس ولاتعدم - بعد ذلك - المقر بالتلمذة، ولكنه إقرار بالتلمذة فقط - وبالانتظار.

ويقول قائل في معرض اعتراضه على الجهد اللغوي في بيان الخطأ والدعوة الى الصواب، يقول: إنه جهد مجاني، يخالف طبيعة الاشياء، لانه وقوف مفتعل دون نمو اللغة، وسعي ضائع للرجوع بالحاضر والمستقبل الى الماضي الذي مضى وانقضى. والقول كلمة حق يراد بها باطل، يراد بها الفوضى، يراد بها الدفاع عن الجهل، والكسل فليس من المعقول - طبيعياً - ان يترك النمو من غير ضوابط، وإذا ترك نما على فساد، فلابد من رعاية إن لم نقل: حماية ووصاية... لتنم اللغة، وانها لتنمو. ونظرة واحدة الى الكتابة الحديثة، والكلام الحديث، ترينا هذا النمو. ولكن الجهل لا يؤدي الى النمو الصحيح، والجهلاء غير مؤهلين في هذه العملية. ليست اللغة عبثاً، إنما هي عبقرية خاصة، ونموها ينبثق من هذه العبقرية الخاصة. ولا يتحقق ذلك بدون أن يفقه المتكلم والكاتب - والصحفي خصوصاً - أصول اللغة، وبدون اطاعة الجوهر وادامة الرجوع الى النصوص الخالدة - ولو انطلق الصحفي - والصحفي هنا كل من يتصدى للكتابة في الصحف - من جوهر اللغة وشواهد اللغة وشواهد إبداعها لما وقع فيما وقع فيه من خطأ الاستعمال وركاكة التعبير.

لقد أدى الرواد من اللغويين واجبهم ونفعوا بعلمهم... واذا كان من ملاحظة هنا فهي ان عمل اولئك اللغويين الكرام لم يؤد الى النتيجة المطلوبة فجاءت ثمرته دون الجهد المبذول. وصحيح انهم أوغلوا في العملية ولكن الصحيح كذلك ان التعاون معهم كان محدوداً والتهاون بعلمهم كان غير محدد. حتى إنك لتعذرهم ان لمحت على سيماهم أدلة على اليأس.

والصحيح اكثر من ذلك انك لم تعد ترى من بعدهم من انبرى للحال على الوجه الذي برزوا عليه على الرغم من تنوع الخطأ مع الاجيال وبتعدد الصحف، وعلى الرغم من ان الخطأ الحديث أدعى الى التنبيه وأولى بالفضح لانه نفذ الى بسائط القواعد وأيسر الاصول... وانه - على هذا - أمكن في الاصلاح، واوضح للافهام.

- فلماذا؟

- يمكن ان تذكر في التعليل ان أجيال اللغويين الجدد اقل عمقاً من الرواد واقل صبراً وحرصاً من شيوخهم، أو انهم انصرفوا الى التخصص في الميدان الضيق يؤلفون ويعيدون التأليف، ويدرسون في كتاب واحد ويعيدون التدريس فيه... بعيدين عن الحياة العملية أو عن اللغة في الحياة... وربما شغلوا انفسهم بالنظرية وفلسفة اللغة - وأخيراً: هذه البنيوية - اكثر من شغلهم اياها باللغة نفسها. وفيهم كثيرون لايقرءون الجرائد والمجلات... والدواوين والقصص. مترفعين عنها وكأنها ليست موطن اللغة، ومختبرها، وحياتها.. ومجلى صحتها او سقمها، ومجال تغذيتها او علاجها! وصحيح رأيهم في ان الخطأ واقع وكثير، ولكن غير الصحيح تركه يستشري، وغير صحيح ان يروا واجبهم

الاول خارج اللغة في الحياة او الحياة في اللغة.

- واذا كان الأمر كذلك، ولم يتصد العلماء للخطأ او انهم يئسوا من إصلاحه.. فما العمل؟

- العمل الممكن هو الذي لا يشترط في المتصدي للتنبيه على الخطأ والدال على الصواب والمثير للاشكال.. ان يكون عالماً لغوياً. والعمل ممكن لأن المهمة التي سيقوم بها هذا المتصدي دون المهمة التي اضطلع بها العلماء الرواد، ولاتكاد تتعدى الاعلان عن الاخطاء البارزة في اوليات تعلم النحو والصرف، وأوليات سلامة بناء الجملة العربية، فالمهمة في متناولهم وسيكون ما يقدمونه في متناول مزاولي الكتابة الصحفية لما ستأتي عليه التنبيهات من اختصار ووضوح ولانبثاقها من جو العمل نفسه وقيامها على ما يشعر الكاتب مباشرة بضرورته اليه.

وهذا هو الذي حاول ان يؤديه صاحب هذه الورقات الآتية، في الحدود التي له من العلم باللغة اليومية وبالقدر الذي يفهمه من القواعد العملية: فقد شرع منذ شهور يعلم (بتشديد اللام) على ما يستوقفه لدى القراءة في هذه الجريدة او تلك على امل اداء الخدمة الممكنة في التنبيه والافادة متى تهيأت الفرصة. وحسبها متهيأة. فان صح حسابه فذاك، والا فعزاؤه انه قام بما يجب ان يقوم به.

واذا كان الامر كذلك، صعب عليه ان يقف عند الجانب اللغوي وحده، لان العين قد تقع على خطأ في التاريخ او في الترجمة فترى من واجبها في هذا الباب مالا يقل عما في ذلك الباب وما المانع اذا كانت الغاية هي الخدمة العامة، وكان في الخدمة العامة ما ينفع الكاتب والقارىء. وقد وقعت العين فعلا على السهو او الخطأ في التاريخ وفي الادب وفي الترجمة وفي ما سوى ذلك أحياناً. فكان ان احتل هذا الجانب غيراللغوي مساحة غير قليلة واحتاج الى وقفات غير قصيرة ولا بأس لأن الهدف واحد والمسعى واحد والفائدة هنا كالفائدة هناك. ويا حبذا لولقي هذا الجانب من الاهتمام والرعاية والحرص ما لقيته اللغة من الرواد. والخطر في السهو- او الخطأ في التاريخ والادب والترجمة.. لا يقل عن الخطأ اللغوي - ولتكن الحقيقة في كل ميدان غاية المعنيين كلا حسب تخصصه او علمه او اهتمامه أو ما دفع بيده.

ويحاول صاحب هذه الورقات ان يبدأ بنفسه في الاستجابة الى الدعوة التي يدعو اليها، في بيان ما هو في حدود نظره مما يرى في الجرائد من سهو وخطأ وما هو في حدود علمه مما يقدر عليه من الصواب الذي يجب ام يحل محل السهو او الخطأ او التنبيه - التنبيه - اليه في أضعف الايمان.

وها هو ذا يلم بثلاث جرائد او بالمواد الادبية من تلك الجرائد على وجه الخصوص. وطبيعي ان يجري الخطأ او السهو في اية جريدة من الجرائد، ولكن العين ستقع على نسبة اكبر في الجريدة التي تلتقي وموضوعاتها على مدى أطول، او انها تقع عليها قبل غيرها.

وإذ تهيأ قدر مناسب من الملاحظات حسن نشرها إعماما لفائدتها وامتحانا لصحتها وهذا هو الذي كان، وهذه الصفحات التي كانت:

١ - الجمهورية

- جريدة يومية سياسية. بغداد ٢ كانون الاول ١٩٨٤/ ٩ ربيع الاول ١٤٠٥ - ص ٥

أ - في مقالة «جائزة نوبل بين عزرا باوند وابن جدعون»: كان عزرا باوند «باجماع خيرة النقاد في العالم، الأب الروحي للشعر الحر، لكل الناطقين باللغة الانكليزية في القارة الاوربية، مثلما كان «مالارميه»بالنسبة للناطقين باللغة الفرنسية».

لم يكن مالارمه أباً روحياً للشعر الحر بالنسبة للناطقين باللغة الفرنسية. كان علما في الشعر وفي الرمزية لكنه لم يتقبل الشعر الحر، ولم يقبله... ولم يكن شعره حراً.

ب - في مقالة «رسائل ويست الى وولف»، ويست هي الكاتبة الانكليزية «فيتا - ساكفيل - ويست (١٨٩٢ - ١٩٦٢) وولف هي فرجينيا وولف وكانت ناشرة للاولى، «فرجينيا وولف ١٨٨٢ - ١٩٤١ التي أصدرت (..) روايتها «القارىء الاعتيادي» التي حققت شعبية..».

«القارىء الاعتيادي» ليس رواية، وإنما هو مجموعة مقالات - وقد ترجم الى العربي هكذا: القارىء العادي - مقالات في النقد الأدبي. ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان، مراجعة الدكتورة سهير القلماوي، القاهرة، الهيئة المصرية ١٩٧١.

٤ كانون الاول ١٩٨٤/ ١١ ربيع الاول ١٤٠٥ ص ١٢:

١ - «ومن اشهر مسرحيات بيير كورني شاعر المأساة الفرنسي الذي ولد عام ١٦٠٦ وتوفي عام ١٦٨٤ (ميديا)و (السيد)..»

أ - تكتب المسرحية الاولى، بالفرنسية medee وتلفظ ميده

ب - السيد اشهر من ميده، ويحسن ان تقدم لدى الكلام على الشهرة والاشهر اما في التاريخ فميده اسبق قليلاً، الفرق نحو من عام ميده. ١٦٣٥، والسيد ١٦٣٦

ج - استلهم ميده عن الاسطورة الاغريقية، ومنها مسرحية (تراجيدية) يوربيدس، واستلهم السيد Le Cid من شخصية اسبانية تاريخية دخلت لدى الاسبان - أول ما دخلت - من ميدان الادب شعراً ملحمياً بعنوان «قصيدة السيد» ويمكن ان يرجع تاريخ نظمها الى حوالي عام ١١٤٠ ثم صارت موضوعاً للشعراء، ومن اولئك كولان دكاسترو الذي كتب مسرحية «طفولة السيد» وهي المسرحية التي استلهمها كورني

والسيد في اللغة الاسبانية من اللغة العربية: السيد sayyid.

د - ص ٥ «ويعتبر رالف مانهايم (٧٧ سنة) عميد المترجمين المحترفين عاش في باريس ٣٤ عاما يعمل (..) في الترجمة من اللغتين الفرنسية والالمانية الى الانكليزية (..) ترجم لكتاب اوزبيين معروفين باسلوبهم الصعب ومنهم لويز فيرديناند كيلاين cceline.

صحيح كيلاين: سلين، لوي، فردينان، وهوكاتب (قاص) فرنسي (١٨٩٤

- ١٩٦١) . . .

١٧ كانون الاول ١٩٨٥ ص ١٢

«الانسان» - يحسن بل يجب ان نقلع عن كتابة الهمزة على الالف، خشية ان نقع، ووقعنا، في خطأ لفظها مفتوحة وأفظع الخطأ ارتكبناه في الاعداد والاعلام فلفظنا الهمزة مفتوحة فاستحالت الكلمات جموعاً وهي مفردات من مصادر واسماء مصادر. وصار موظفون في الاعداديات ووزارة الاعلام يلفظون اسماء دوائرهم خطأ.

وعليه، فاما ان نرسم الهمزة على الالف ونضع تحتها كسرة، وفي هذا ما يمكن ان يجر الى الخطأ نفسه؛ واما ان نرسمها تحت الالف وهذا اضمن للصواب - واذا كان لابد من حل وسط فلنتركها من غير همزة! ومثل ذلك في كلمة الاعلان..

اشكالية العلاقة المعقدة بين التراث والاصالة..

تستعمل كلمة «اشكالية» - وربما منذ عقد من السنين - بمعنى مشكلة (او قضية أو معضلة..) بل ان الذي يستعمل، يستعملها وفي ذهنه كلمة واحدة هي مشكلة ومن ادلة ذلك ما ورد في المقالة نفسها على الصفحة نفسها: «ووصف التقسيم الثنائي الى تراث وحداثة بانه مشكلة زائفة ومفروضة من الخارج».

ولا ندري لم هذا الانتقال من المشكلة الى الاشكالية. اهو الجهل؟ ام التعالم؟ ام الاتيان بجديد. واكبر الظن اننا استعملنا - في العصر الحديث - كلمة «مشكلة» واكثرنا من استعمالها تأثراً وترجمة بالكلمة الاجنبية probleme

واحسب ان الكلمة الاجنبية مازالت في مكانها، وانما نحن - وربما الذين تأثروا بالفكر الاجنبي اكثر وجاءوا الى العربية متأخرين عن جيل أو اجيال سابقة - الذين تغيرنا وغيرنا.

«والمشكلة» كلمة عربية موروثة معجمية. شكل الامر: التبس. واشكل كذلك: التبس، وامور اشكال: ملتبسة. واشكل عليّ الإمر: اختلط واشكلت على الاخبار. وواحد الاشكال للامور المختلفة: المشكلة.

الاشكالية هذه من قضايا اللغة المعاصرة

وشغل جيل اللغويين قبلنا، وقد أدركنا منهم استاذنا الدكتور مصطفى جواد، بقضية أخرى هي «المشاكل» جمعاً لمشكلة فصرحوا واصروا على ان ذلك الجمع (الذي شاع) غير صحيح، والصحيح مشكلات.

ولم ينبه احد على قضية أخرى، جرت شفهياً على لسان قوم غير مثقفين ثقافة منهجة او انهم من اختصاص غير الاختصاص اللغوي او الادبي، إذ يرون من الفصاحة او التفاصح لفظ كلمة «مشكلة» او الميم والكاف من مشكلة على غير صواب، فيقولون: مشكلة بفتح الميم والكاف ولا يقولون مشكلة بضم الميم وكسر الكاف. ولماذا جرى ذلك؟ ومازال شيء منه قائماً.

٣٠ كانون الثاني ١٩٨٥

١ - ص ٣ يتشائم، صحيحها: يتشاءم. لتشائمهم: لتشاؤمهم. لوحدها: وحدها. انها شارة الفأل: إشارة الفأل. يتطاير: يتطير.

٢ - ص ٥ - «ولقد تبلور في عصرنا هذا فنا مسرحياً يعتمد على الجانب البصري فقط هو فن التمثيل الصامت»: فن مسرحي.

٣١ كانون الثاني ١٩٨٥

اربسات: القمر الاصطناعي العربي...

لم نرتض «عربسات» فكيف نرتضي أربسات - اضافت العربية باسم عربي؟

١٩٨٥/١/٢٩

ص ٨: «حري بنا ان نقرأ سير ادبائنا الكبار، كما كتبوها أو كتبها مجايلوهم..»

يقصد بمجايليهم: من عاصرهم من ابناء جيلهم. والاستعمال حديث جداً ربما لم يكن الكاتب أول من استعمله، ولكني اقرؤه لأول مرة.

ثم قرأته في الثورة في نحو ٧/٢/٨٥ في كلمة عن يحيى حقي جاء فيها «.. معروف في الوطن العربي (..) بشكل أدنى من معرفة العرب لمجايليه توفيق الحكيم ومحمود تيمور...»

ولعل الاستعمال قادم من مصر او لبنان - إنه من ابتكارات الشباب دون شك حين ملوا عاصر معاصراً...

٩٨٥/٢/٨/ ص ٥

في «تحية ليحيى حقي في عامه الثمانين..» يكتب فاروق عبدالقادر - وهو مصري - بعد ان يروي عن يحيى حقي قوله: «ان العرق الحديث اشد اهتزازاً بحب الوطن الجديد وانتباها لفضله وجماله» يكتب: «يصدق هذا على عدد من كتابنا وشعرائنا الذي تسري في عروقهم دماء تركيه: توفيق الحكيم ويحيى حقي والأخوين تيمور، ومن قبلهم شوقي وقاسم أمين والبارودي». واذا تركنا قضية الدماء ووقفنا عند «النسب» فان الذي اعرفه ان الدماء التي جرت في الاخوين تيمور (محمد تيمور ومحمد تيمور ولدي احمد تيمور) هي دماء كردية - وقد ثبت ذلك الزركلي في الاعلام وهو من الثقات بالموضوع وبآل تيمور.

١٩٨٥/٢/١٠ ص ٥

١ - مسرحية الكاتب ميلان كنديرا التي تحمل عنوان جاك وسيدة (..) ومسرحية كنديرا هذه (..) ضرب من (الولاء) الساخر للكاتب الفرنسي دينيس ديدرو وروايته المحدثة (جاك المؤمن بالقضاء والقدر) التي كتبها في آواخر القرن الثامن عشر».

تحمل عنوان: بعنوان، مسرحية عنوانها،

دينيس ديدرو: دني ديدرو الـ S الاخيرة من اسمه لا تلفظ ويبقى معنى المحدثة؟!

★ ٢ - هنري جيمس: هنري جيمز

٩٨٥١/٣/٧/ - ص ٦

١ - «حدث امران... اولهما التغيير الذي طرأ على المناخ الاجتماعي والذي جعل ممكناً.. الكشف والبحث عن خصوصيات المترجم له.. والامر الثاني...» الصحيح حذف «الواو» قبل الذي

١٩٨٥/٣/١١ - ص ١٢

«مسرحية «السيد» التي كتبها كورني في القرن الثامن عشر مازالت تحظى بالاهتمام . . . »

الصحيح ـ والأمر شائع ـ : . . كورني في القرن السابع عشر. كتبها سنة ١٦٣٦ ـ توفي كورني سنة ١٦٨٤ .

«اصائل الرجال»

استفزني قليلاً استعمال «اصائل» لجمع الذكور، لان الذي في الذهن وفي القياس المألوف ان تكون «اصائل» جمع مؤنث للمفرد: أصيلة . ومما في الذهن والقياس المؤنث: عقيله وعقائل، كريمة وكرائم،

وصدم الذي في الذهن شيئاً بيت لأبي العلاء مشهور:

ينافس يومي فيَّ أمسي تكرماً

وتحسد أسحاري عليَّ الاصائل

والاصائل هنا جمع للاسم المذكر: اصيل. والذي في الذهن جمع الاصيل على اصلاء مثل كريم كرماء، حكيم حكماء.

ونرجع الى المعجمات وفي العين: فلان أصيل الرأي . . والاصيل: العشي، وهو الاصل . . . ورجل اصيل له اصل ـ ولم ينص «العين» على جمع

وفي القاموس: والاصيل الثابت الرأي، العشي جمع أصل بضمتين وأصلان [بضم] وآصال وأصائل ـ وهكذا نجد في القاموس: أصائل جمعاً لأصيل.

ولكن المختار إذ يذكر هذه الجموع الاربعة يعقب على «اصائل» بقوله: « كأن جمع أصيلة» فيعيدنا الى ضرب من «الاستفزاز» الاول عند قراءة «اصائل الرجال»

وأعاد «اللسان» ما في «المختار» وكأن المصدر واحد، هو صحاح الجوهري فقال: « . . . والجمع أصُل وأصلان مثل البعير وآصال وأصائل كأنه جمع أصيلة ؛ قال ابو ذؤيب الهذلي:

لعمري لأنتَ البيتُ أكرم أهلَه

واقعد في افيائه بالاصائل

ولو ترك الامر لي لأبقيت الاصائل جمعاً للاصيلة . . . المؤنثة، وبحثت للمذكر عن جمع آخر ـ ويبقى النقاش مفتوحاً للغويين

١٩٨٥/٣/٣ ـ ص ٥

«يبدو ان موقع [سنكلير] لويس قد انحدر نوعاً، ففي الوقت الحاضر يرى ككاتب خاص لتجارب اسلوبية (. .) وان كتبه لا تروق حالياً لجيل الفيديو الذي يميل الى استذواق القصص المبنية على الافعال المثيرة»

أ ـ يرى ككاتب. . . : يرى كاتباً وثقيله الكاف الاجنبية مع كاف كاتب خاصة

ب ـ بالاضافة فان. . : اضافة الى ان وأحسن منها: زيادة على ان. . .

ج ـ لم هذه الاستذواق مع وجود تذوق؟

١٩٨٥/٣/٢٢

١ ـ ص ٤ : «يعول سيلدن على النقد التاريخي المستقى من تفكير التوسر في العلاقة بين النص الايديولوجي والعلم. لقد كان سيلدن واعياً من ان تفكيك النص يمتلك تكنيات كثيرة للكشف عن عناصر الاحساس التشخيصي في المنطق النظري. . »

أ ـ العلاقة بين النص، الايديولوجي والعلم: . . . النص والايديولوجيا والعلم.

ب ـ كان واعياً من ان تفكيك النص: كان يعي ان تفكيك النص. . ، اوكان واعياً ان. . .

٢ ـ ص ٥ : العلاقة المصاغة: المصوغة، من الفعل الثلاثي: صاغ

٨٥/٣/٢٤ ص ٥

١ ـ «ان عروج المحاضر على هذه السرقات الاسطورية . . »: تعريج، لان العروج الصعود والتعريج الميل الى والانعطاف نحو.

٢ ـ تكرر التنبيه على خطأ استعمال «المتواجد» والمتواجدين» دون ثمرة، وما يضر لو استعملنا: الموجود والموجودين فضلاً اننا نستطيع، أحياناً كثيرة، الاستغناء عن «المتواجد» استغناءنا عن الموجود ـ فهي في لغة اليوم من آثار الترجمة لأفعال الكينونة

٣ ـ كما تكرر التنبيه ـ دون ثمرة ـ على استعمال «من قِبَل» وإمكان الغائه أصلاً فبدلاً من «يتم اختيار الضحايا من قبل الاسرى» نقول: يختار الاسرى الضحايا. «ان من قبل» هذه من آثار الترجمة لكلمةby ، وخاصة في صيغة المبني لما لم يسم فاعله (المبني للمجهول) لديهم. . .

٤ ـ «قصة مثيرة يكافح بطلها لامن أجل حياته حسب بل روحه أيضاً»: من أجل حياته وروحه معا، من أجل حياته وروحه كذلك. .

١٩٨٥/٢/١٥

١ ـ ص ٤

أ ـ «القاريء: تتكرر دائماً: يضع الكاتب أو الطبّاع نقطتين للياء مع وجود الهمزة، وهذا خطأ، ولابد من حذف النقطتين الا عند التخفيف أي عند ذهاب الهمزة فنقول ـ ونكتب: القاري والهادي. .

ب ـ كلمة «تحرير» (مرة اخرى) لاشك في انها وردت الينا بهذا الاستعمال عن اللغات الاوربية، وعن الانكليزية خاصةً لتعني أول ما تعني، الكتاب الذي يتألف من عدة بحوث يكتبها عدة مؤلفين في موضوع واحد مقترح ـ ذي شعب عادة ـ وتكون فيه وظيفة «التحرير» منذ البداية التنسيق بين الكتاب (المؤلفين) حتى ينتهي بجمعها وتبويبها وتقديمها الى الناشر او المطبعة. ثم يصدر الكتاب وعليه اسمه «محرراً»

ولدينا مما صدر في بغداد ١٩٨٠ لوركا ـ مجموعة مقالات نقدية إعداد وتحرير مانويل دوران، ترجمها وعلق عليها وقدم لها د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي ؛ وستندال تحرير فيكتور برومبير، ترجمه نجيب المانع ؛ وللمترجم نفسه: أشكال الرواية الحديثة ـ مجموعة مقالات، تحرير واختيار وليام فان اوكونور.

وجاء في كتاب «مغامرات العقل» ـ بيروت ١٩٦٢ تحرير رتشارد ثرولسن وجون كوبلر، ترجمة الدكتور محمد الفياض: edited by ماترجمته حرره. .

وجاء في «المورد»: يحرر، يعد كتابات الآخرين edit محرر، من يعد كتابات الآخرين editor. وهو بهذا اشبه برئيس التحرير في الجريدة والمجلة، وربما جاء

منه تشابه في جوهر العمل.

والمحرر - على هذا - القائم بوظيفة التحرير وبمعنى آخر المشرف المكلف (او المتكلف المتفضل) بالعملية كلها وقلما كتب بحثاً مع الباحثين، وهو في الغالب - وفي العموم - ليس غريباً عن الموضوع - او الموضوعات - وربما كان مختصاً جداً، وكان له رأي في اختيار الباحثين وفي أبحاثهم. . وانه - ولاسيما في المعجمات والموسوعات - يقوم بعملية الرص والتلخيص المركز. . .

الخلاصة ان عملية التحرير تتحقق في الاشراف الفعلي العام على كتاب تأتلف مادته من عدة مؤلفين. ولم يكن شيء من هذا في التراث العربي، ولا التراث الغربي القديم، لان المؤلف كان هو الذي يؤلف وحده مهما تتعدد موضوعات كتابة ومهما تتسع، ولنا امثلة بابن خلكان والقلقشندي والنويري. .

ج - «الفردوس المفقود «ان هذه القصيدة هي «بنت» مؤلفها. . . جون ملتن. . »

في الوقت الذي اولع العرب ومنذ اواخر القرن التاسع عشر باطلاق كلمة «ملحمة» على اية قصيدة طويلة، وهاموا باللفظة - المصطلح عند اهلها - لدرجة الاساءة الى معناها ودرجة الشعور بعقد النقص إزاءها. . . في هذا الوقت، وعلى مرالزمن نلاحظ الغرب اكثر تعقلا في الموضوع وأقل احتفالاً بالمصطلح حيث مكانه الطبيعي. . وهكذا تراه يتحدث عن ملحمة (هي ملحمة الفردوس المفقود لجون ملتن) فيقول: «هذه القصيدة» وهي قصيدة فعلاً، وكل ما في امرها انها قصيدة ملحمة.

د - «وكلا وجهتي النظر مقبول»: وكلتا وجهتي النظر مقبولة.

٥ - «التزامن» وهذه كلمة أخرى جاءنا استعمالها عن الغرب، وربما عن الانكليز أولاً، في السنوات الاخيرة، ولايكاد علمي بها يرجع الى اكثر من عشر سنوات، وقد يرجع استعمالها عربياً الى اوائل السبعينات، وذلك ترجمة

وهي تعني وقوع حدثين «او اكثر» في وقت «زمن» واحد، وعلى صلة وارتباط وربما تفاعل فيما بينهما - ومن هنا مسوغات استعمالها واقتباسها فهي كلمة تكاد تكون مصطلحاً بما توجز من لفظ ودلالة.

والجملة المترجمة في الجريدة تقول: «أود ان اؤكد تزامن اللحظة التاريخية في انكلترا مع اللحظة الشخصية. .»

تريد ان تؤكد التفاعل بين العصر والفرد، بين المجتمع والفرد. . . بين العصر والاديب. .

٢ - ص ١٢

أ - «أي الكتب تنفذ قبل غيرها؟» بالذال. والصحيح بالدال: تنفد، «نفد الشيء بالكسر نفاداً فني»، «نفد كسمع [اي بكسر الفاء في الماضي (نفد)، وفتحها في المضارع (ينفد)]. . . فني وذهب. . والقوم فني زادهم ومالهم» والآية او الآيات: «قل لوكان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر» «ولو انما في الارض من شجرة اقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله». . وجاء في تفسير الآية الثانية هذه: «قال الزجاج: معناه ما انقطعت ولافنيت. ويروى ان المشركين قالوا في القرآن: هذا كلام سينفد وينقطع، فأعلم الله تعالى ان كلامه وحكمته لا تنفد»

الكلمة نفد ينفد نفاداً - إذاً - عربية اصيلة عريقة. اما وقوع الخطأ فيها أي بجعل دالها ذالاً فهو متأخر، ولعله حديث، وقد تصدى له اللغويون المحدثون مبكراً ونبهوا عليه - ولكن دون جدوى تذكر. بل انك ترسم اللفظة على وجه الصحة (نفد ينفد نفادا) بالدال ولكنها تخرج من المطبعة بالذال، كأن يحسب المحرر صحيحك خطأ، ومثله قد يفعل الطباع قصداً إذ يحسبك سهوت، او عن غير قصد بفعل ما اعتاده نظره حتى لم يعد يرى الدال دالاً.

الكلمة عريقة، ولكن استعمالها الحديث لم تبعث عليه العراقة قدرما استدعته الترجمة في العصر الحديث ولاسيما فيما يتصل بالكتاب بعد طبعه وبيعه كاملا حتى لم تبق منه نسخة في السوق، ويقال حينئذ نفد، ونفدت نسخته، ونفدت طبعته، وهو نافد Epuise كل ذلك ترجمة للكلمة الاوربية (الفرنسية مثلا): للكتاب او Epuisee للطبعة. .

١٧/٢/١٩٨٥ - ص ٣

١ - «ان ما يضيف الى ملامح شخصية [توماس] مور المعقدة تأكيده في كتاب (اليوطوبيا) الذي نشره عام ١٥١٦ بتشجيع من صديقه إيرا سماس على تبني موقف مناقض لشخصه وممارسته (. .) وهذا ينعكس فعلا في سيرة (. .) ظهرت حديثاً في الاسواق تحت عنوان (توماس مور)

أ - اليوطوبيا: ما عرفناه وترجمناه باسم: اليوتوبيا - وقد قلب الكاتب هنا التاء طاءً على نهج عربي قديم في مثل هذه الاحوال، ومنها كان اشتقاق الطوبائية او الطوباوية والطوبائي والطوبائي - المغرق في مثالية تخيل نظام من النظم وحكم من الاحكام، وقد كانت كثيرة التداول في الاربعينات، ولعل الفكر الماركسي اكثر استعمالا لها ذماً، وفكراً مضاداً للمادية الواقعية.

ب - تحت عنوان: بعنوان، او عنوانها، و«تحت عنوان» ترجمة حرفية لا موجب اليها.

٢ - «المعرض الخاص بروائع بيار أوغوست رنوار. . الرسام الفرنسي الشهير. . .» لاشك في ان النص منقول عن جريدة لبنانية أوكاتب لبناني، لأن اللبنانيين وحدهم - وهذا من العجائب - يحولون لفظ بيير Pierre الى بيار!

٢١/٢/١٩٨٥

١ - ص ٦

أ - «ثقاة»: ثقات - وهي ما يتكرر الخطأ فيه، ولا يعدم انصار «ثقاة» بابا للشذوذ ولكننا لا نريد ان نلج هذا الباب او نقترب منه (تنظر حاشية للشيخ احمد محمد شاكر في تحقيقه لمعرب ابن الجواليقي)

ب - ما هو الدور الذي. . . : المفضل الصحيح؛ ما الدور الذي. .

٢ - ص ٧

أ - الآثار التي افرزتها الشعوب

قد يرى باحث الخطأ في استعمال الرباعي (أفرز) ويرى الصحيح في استعمال الثلاثي (فرز). ولكن مختار الصحاح يقول: «فرز الشيء عزله عن غيره وميّزه

وبابه ضرب «وأفرزه» ايضاً.

ويبقى اختلاف فيما حمل اللفظة الاستعمال الحديث من معنى «انتج»!

ب ـ كلكامش ترجمة طه باقر «ظهرت بطبعتين»: بثلاث طبعات

ج ـ «والاهم من ذلك»: واهم من ذلك، او والأهم.

د ـ «علينا ان نستقريء وجهة نظر..»: نستقري

١٩٨٥/٢/٢٢

ص ٤: بول فين الاستاذ في جامعة اكسين بروفانس انطلق من الكتابة عن الاساطير الاغريقية... ليصل الى التاريخ)...

اكسين برفانس، ثلاث كلمات فهي اكس ان بروفانس Aix-En-Provenee

١٩٨٥/٢/٢٤

«رائعة دوستيوفسكي (المعتوه).. الكوميديا الخادعة لكورنيل»

أ ـ صارت «الابله» اكثر ارتباطاً ودلالة واستعمالاً من غيرها ترجمة لاسم رواية دستيوفسكي،

ب ـ كورنيل: كورني، ويأتي اللام خطأ من وجوده في اصل الاسم الفرنسي دون ان يلفظ Corneille. اما الكوميديا الخادعة فقد يكون الانسب ان تترجم بالخداع الكوميدي.

١٩٨٥/٢/٢٦ ـ ص ٥

١ ـ تساعدنا على رؤية أولئك الباحثين وهم كثار ـ يقصد الباحثين الكثيرين عدداً، أفرادا. والاستعمال بهذ الصيغة شائع على ألسن المثقفين في هذه السنوات وهم يتكلمون «الفصيحة» الوسط. وقد يكون وارداً في النصوص القديمة (او الحديثة) ولكني لم اقع عليه. وهو يمكن ان يقبل كما ورد، ويمكن ان يجادل فيه لغوي (متزمت) لفرق لديه يستنبطه من المعجم العربي القديم وكأن «كثار» فيه تعني الجماعات (الكثيرة) لا الافراد الكثيرين

ففي «القاموس المحيط»: «الكثار كغراب وكتاب الجماعات».

وفي «اللسان»: «رجال كثير ونساء كثير ورجال كثيرة ونساء كثيرة. والكثار بالضم: الكثير. وفي الدار كثار [بالضم] من الناس اى جماعات، ولا يكون الا من الحيوانات»

٢ ـ «هو من المؤشرات للتقدم الاجتماعي» ـ تتكرر، شاعت وصحيحها: هو من الأدلة على التقدم الاجتماعي..

٣ ـ «القبيلية» نسبة الى القبيلة، وهذا الاستعمال هو الصحيح، اما الذي شاع (وهو القبلية) فغير صحيح. وقد جاء في الحاشية من الجريدة تنبيه سليم على الاستعمال قال: «يخطيء من يقول: (القبلية). بل (القبيلية) هو اللفظ الصحيح، بإثبات ياء [قبيلة قبل ياء النسبة] دون حذفها لأن هذا اللفظ ليس علماً ولا شبيهاً به انظر (ابن قتيبة في (أدب الكاتب) ص ٢٨٠، القاهرة ١٣٥٥هـ، د. مصطفى جواد في (المباحث اللغوية في العراق)

جاء في كتاب الدكتور مصطفى جواد: قل ولا تقل: قل الحقوق القبيلية والرسوم الكنيسية ولا تقل الحقوق القبلية والرسوم الكنسية وذلك لأن القبلية والكنيسة اسمان من اسماء الجنس اعني ان القبائل كثيرة، والكنائس كثيرة، فلا يجوز حذف الياء منها، عند النسبة اليها. اما حذف الياء فيكون مقصوراً على الاعلان، كقبيلة بجيلة وجزيرة ابن عمر وقبيلة ثقيق... وجهينة.. وهذيل فيقال بجلي وجزري وثقفي.. وجهني.. وهذلي، ومع وجود هذه القاعدة الخاصة بالاعلام شذفها «تميمي».. الحديثي. فان كانت هذه القاعدة لا يبنى

فان كانت هذه القاعدة لايبنىٰ عليها إلا في الأعلام، وكثر الشذوذ منها في الأعلام بأعيانها فكيف يبنىٰ عليها في أسماء الجنس، كالبديهة والقبيلة والكنيسة؟

عليها في اسماء الجنس، كالبديهية والقبيلة والكنيسة..»

١٩٨٥/٣/٤

«كانت الحياة في عصر النهضة «تخرج من واقع ممحوق بهزيمة التخلف والانهيار(..) والاندثار...»

الذي يفهم من «المححوق» في هذه الجملة انها تعني «واقعاً متصفاً بالتخلف...» أو ما أشبه ذلك..

ولكن المعنى المعجمي يعني انه واقع أبطله ومحاه التخلف، واذا كان قد أبطله ومحاه فمعنى ذلك انه لم يعد كائناً، ولم يعد مجتمعاً

ثم ان هزيمة التخلف لا تمحق المجتمع اي تبطله او تمحوه لأن الذي يبطل أو يُمحي اويُهزم هو «التخلف»، واذا محق التخلف اي ابطل ومحي لم يعد مجال لوصف ذلك المجتمع بالتخلف

والخلاصة اذا كان لابد من استعمال ممحوق لبيان واقع متخلف، واستعملنا محق بمعنى غطى عليه وأخفاه وأخمله قلنا: كانت الحياة في عصر النهضة تخرج من واقع ممحوق بالتخلف والانهيار.. والاندثار..» ولا مكان لهزيمة في هذه الحال.

على ان لفظ «ممحوق» مستثقل ولو قلنا «... واقع محقه التخلف...» كان الاستعمال اخف على الاذن واللسان. ويمكن تسهيل الامر ونبعد به عن «المعجميات» فنقول: «تخرج من واقع متخلف..»

«الهيئة الادارية لرابطة نقاد الادب: في عصر الخميس الماضي اقامت رابطة نقاد الادب في العراق اجتماعاً موسعاً لهيئتها العامة ناقشت فيه نشاطاتها وفعالياتها وتحضيراتها للحلقة الدراسية التي ستقيمها بالتعاون مع جامعة صلاح الدين حول الادب المقارن في منتصف هذا الشهر. وفي نهاية الاجتماع جرى انتخاب الهيئة الادارية الجديدة للرابطة على النحو التالي: (..) رئيساً (..) سكرتيراً (..) أعضاء..»

١ ـ هذه لغة عربية سليمة، مفهومة

٢ ـ انها مفهومة لدينا، ابناء القرن العشرين الميلادي (الرابع عشر ـ الخامس عشر الهجري)

٣ ـ ولكنها ليست من لغة العرب قبل القرن التاسع عشر

٤ ـ لأنها، وان كانت عربية، حملت ـ وأشربت ـ من المعاني الجديدة مالم يكن لها من قبل.

٥ ـ هذه المعاني الجديدة جاءتها من اللغات الاجنبية، الاوربية، الفرنسية، والانكليزية.

٦ ـ وسمعنا في شبابنا «نكتة» يمكن ان تظل تتكرر. خلاصتها: لو عاد الأصمعي الى الحياة اليوم لما فهم ما نتحدث به او نكتب. ونزيد: مع ان المفردات هي المفردات، ولكن المعاني لم تعد تلك المعاني المحددة لديه، ولاحتاج حينئذ الى من يترجم له ويشرح ويفسر. مستبعينا «بالحضر» الخلص كما يستعين بالبدو الخلص

٧ ـ لاشك في ان العربي الحديث المعاصر، وجد، وهو يواجه اللغة الاجنبية ـ او واجهته هي ـ في لغته مفردات تقابل تماما ما في اللغة الاجنبية. ومن امثلتها ـ هنا ـ عصر الخميس، هذا الشهر. . .

٨ ـ ولكنه وجد نفسه غريباً ازاء معان جديدة ليست في مفردات لغته القديمة، مفردة أكانت ام مركبة.

٩ ـ ولكنه جد واجتهد، ولم ينم او يضعف او يكسل، ووصل الى المفردات العربية التي تحتمل المعاني الجديدة. وحقق في ذلك قدراً كبيراً على مدى غير قصير.

١٠ ـ ومضى يستعمل تلك المفردات العربية الجديدة في لغته كلاما وكتابة وخطابة.. فشاعت، وفقهها الكاتب والقارىء.. وكأنها هكذا كانت مذكان العرب عرباً، والعربية عربية

١١ ـ وتلك مرونة في عبقرية اللغة، وفضيلة كبيرة نذكرها ونشكرها للعاملين في هذا الحقل منذ بدء عصر النهضة حتى ايامنا هذه... وفي مستقبل الايام كذلك.

١٢ ـ والا، لضاعت اللغة، ة ولشاهت في اقل تقدير، فلم تعد عربية ولا انكليزية ولا فرنسية... وانما هي خليط عجيب سخيف لا يعين على الكتابة والحضارة إذا أعان في التعامل اليومي.

ولكانت أشبه بلغة الجزائري المدني الذي عاش مخالطاً للفرنسيين في بلاده أو في بلادهم فلم يعد لسانه عربياً، ولا فرنسياً لا غرو في ان اطلق الفرنسيون على مثل هذه اللغة المشوهة الخليط العجيب كلمة: Jargon (جاركون) واقرب ترجمة لها: الرطانة.

١٣ ـ ونتوجه بالشكر ـ خصوصاً ـ الى اللبنانيين والمصريين الاوائل الذين فقهوا اللغة الاجنبية كما فقهوا اللغة العربية، فادركوا واجبهم، ونفذوا بالارادة والحماسة «والغيرة» واجبهم

اجل، ونذكر بالخير الطهطاوي في مصر، وآل البستاني واليازجي والمعلوف في لبنان...

١٤ ـ اما المجامع العلمية. فظلت تنتظر المفردة الاجنبية حتى تشيع، فاذا شاعت صعب الوقوف بوجهها.

١٥ ـ اريد ان اقول ان الامة في مختلف مرافقها خدمت اللغة اذ أوجدت للمفردة الغربية الحديثة مفردة عربية قديمة (فصيحة) أشربتها المعنى الجديد، فسارت وكأنها هكذا خلقت ـ وهذه قدرة في اللغة ـ وفي العاملين عليها ـ على الحياة.

١٦ ـ وللصحافة فضل خاص في الموضوع لمباشرتها العلمية الحياتية ترجمة وكتابة واخبارا في شؤون عامة، وخاصة، دائمية ويومية

١٧ ـ انك اليوم تستطيع ان تعمل معجماً خاصاً بالمعاني الجديدة التي تحملتها مفرداتنا القديمة بفعل المفردات الغربية الحديثة.

تسير على حروف الهجاء، وتضع الكلمة العربية، وتحدد آخر ما آلت اليه قبل اواسط القرن التاسع عشر. ثم تضع المعنى الجديد الذي اكتسبته (او اكتسبه) لدى احتكاكها ـ واحتكاك العرب ـ بالغرب. ولا مفر ـ حينئذ ـ من وضع الكلمة الاجنبية (الانكليزية أو فرنسية او المانية..) مقابل المفردة العربية في معناها الجديد (الذي لم يكن الاصمعي او صفي الدين الحلي او السيوطي.. ليعرفه).

١٨ ـ وليس عمل هذا المعجم بمستحيل، لأنك واجد خلاصته في المعجمات الحديثة التي عملت في العصر الحديث للغات الاجنبية. ولك ان تنظر مثلاً في القاموس العصري او الحديث، وفي المورد او المنهل..

١٩ ـ ولكنه ـ اي المعجم جدير ان يكون، لأنه سيصنع من اجل غاية معينة محددة، هي: بيان الزيادة الجديدة، ومصدرها بلغتها الاجنبية الاصلية، وتاريخ الزيادة إن امكن.

ذلك عمل فقهي، مقارن

٢٠ ـ وستلاحظ ـ فيما تلاحظ ـ اختلاف قطرين عربيين في مصطلح واحد.

وأذكر ـ هنا ـ على سبيل المثال فقط انك ترى قطراً يقول: رئيس الوزراء وقطراً يقول: الوزير الاول.

ومن يقول: رئيس الجامعة، ومن يقول مدير الجامعة

ومن يقول: عن اللجنة (او الهيئة): تتألف، ومن يقول: تتركب.

ويعود هذا في اساسه الى مواجهة المفردة الاوربية، على افتراق. يواجهها المصريون او اللبنانيون في زمان ومكان، ويواجهها اهل المغرب العربي في زمان ومكان.

وكان من احدث الخلافات في الميدان اللغوي ـ الادبي ما سمته تونس: الهيكلية، وسمته مصر البنيوية ـ والاصل الغربي واحد

ولعلك ترى المناسب ان يلتقي مشرق الامة ومغربها للتفاهم على «الوحدة» و «التوحيد» تجنباً لفوضى جديدة، ومرادفات جديدة!

٢١ ـ اما هنا ـ ولابد من المصارحة ـ فان هذه الفوائد جاءت عرضاً، او انها فرضت نفسها نتيجة لاختيار في النفس قديم؛ والا فقد كان الدافع المباشر «فائدة» مختصرة جداً تتعلق بكلمة واحدة من خبر الجريدة، هي كلمة «السكرتير» هذه الكلمة التي استعصت على الترجمة واستعصت «بالتعريف» حريصة على حروفها الأساس.

رأى العرب المحدثون انفسهم إزاء كلمة حديثة اوربية حية كثيرة الاستعمال هي (بالفرنسية) كلمة واحدة: secretaire فما العمل؟ لابد من ترجمتها، ولنا في

الترجمة تجارب صارت اشبه بالمباديء والقواعد. منها: الرجوع باللفظة الاجنبية المجابهة الى استعمالها القديم عند أهلها، فقد يدلهم ذلك على قرابة، واحسبهم رجعوا الى القرن الرابع عشر فلما نفعهم ما وجدوه. لان الكلمة كانت تعني في الغرب ما تعنيه في التراث العربي: الكاتب في الديوان، مثل عبدالحميد.. وابن العميد..، وما هم اليوم في هذا.

فلجأوا الى القاعدة الثانية، وهي تحليل الكلمة الى ما يبدو انها مركبة منه، فوجدوا في الـ secretaire: (أ)secret ومعناها في العربية القديمة: السر، و(ب)taire ومعناها: السكوت، الصمت، ورأوا من لوازم السكو متصلا بالسر: الكتمان. والكتمان في عمل جماعي: أمانة. فترجموها ـ بناء على تحليل الكلمة الواحدة الى عنصريها: كاتم السر، وتبنى قوم ذلك وتبنتها دوائر وترجموها ـ مرة اخرى ـ: امين السر، وتبناها قوم وتبنتها دوائر. ومن هذه الاستعمالات ما اختارت «الامين» وحدها مكتفية بموحيات الاستعمال.

اجل. ومع هذا.. لم استعمال من الاستعمالين. وغلب، حتى في دوائر ثقافية، ومنها الصحافة والاتحادات الادبية، والهيئات الادبية وكليات الآداب، واقسام اللغة العربية. غلب استعمال «التعريب» بحرف الكلمة الاجنبية: السكرتير، وتبع السكرتير: السكرتارية secretaairie أو secretariat وزدنا: السكرتيرة مؤنثاً لسكرتير.

وفي هذا سر آخر ينتظر من اللغويين بحثاً خاصاً، سر استعصاء بعض المفردات الاجنبية على الترجمة، ولجوء العرب ـ ازاء ذلك ـ الى «التعريب».

ملف الشاعر الراحل عبد الأمير الحصيري

تعتزم الأقلام إصدار ملف خاص بالشاعر الراحل عبد الأمير الحصيري يتضمن دراسات عن شعره وذكريات ومواقف حول شخصيته الشعرية وسيرته وقد استكتبت من أجل ذلك عدداً من المهتمين بشعره.. والدعوة قائمة للمساهمة في الملف وإغناء جوانب حياة الحصيري الزاخرة ونتاجه الشعري.

الأقلام

متابعات في الثقافة

• حاتم الصكر

١ - ملاذ اخير لحمد صالح

عندما كان يزورنا في (الاقلام)، كنا نحس في لهجته تشبثاً غريباً وإصراراً عجيباً، فكل حرف في قصصه القصيرة (وهي طويلة نسبياً) يعني لديه شيئاً. لقد كنا نختلف كثيراً. لكنه حين يغادرنا، نتحدث باعجاب عن حبه لأعماله.

في المرة الاخيرة - وقبل وفاته بنوبة قلبية مفاجئة كان (حمد صالح) يناقش الزملاء في المجلة حول (انهيار سد مأرب) آخر قصصه التي ستنشرها (الاقلام) في عدد قادم. ولم نكن نتوقع ان تكون هذه القصة، آخر قصصه، وان زيارته هي الاخرى ستكون آخر ما بيننا وبينه.

في عينيه ذبول مخيف. إنه ينطفيء رويداً حيث يحسب انه يجد ملاذاً، فكان بذلك يوغل في خلق (ملاذات) تسلبه شعلة الحياة في وقت مبكر.

لقد كانت القصة القصيرة التي يكتبها حمد صالح ذات نكهة خاصة.

انه يبحث وراء الاشياء عن اعماق لا ترى ويحاول ان يجعل كل ما في القصة من شخصيات ولغة واحداث، انعكاساً لتلك الاعماق.

عندما قرأنا مسودة قصته (حكاية امرأة غريبة)، جرى بيننا نقاش قبل نشرها فلهجتها القروية الى اللغة المحكية والمحافظة على فصيحتها، جلبت انتباهنا، فكان يبرر ذلك بانه لايريد تغريباً لا يؤمن به، فحدود الشخصيات لا تسمح بأكثر من هذا الحوار.

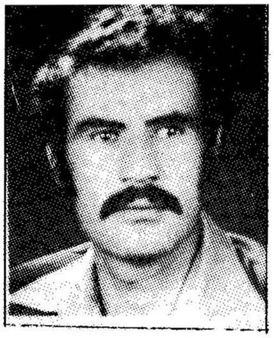
كتب لي في نهاية العام الماضي من الموصل رسالة يقترح فيها استبدال قصة له قيد النشر عنوانها (المواجهة) بقصة احدث هي (حكاية امرأة غريبة) وقد قال في رسالته:

(.. حين تعاملت مع اشخاص القصة والاطفال منهم على نحو خاص لم اجد امامي سوى تبسيط الحوار ليكون قريباً قدر المستطاع من وعي وامكانات الشخوص القروية وليكون بعيداً - ضمن حدود امكانياتي القصصية - من افتعال المواقف او تدخل الكاتب بشكل مباشر في قناعات اشخاصه الذين اجدهم مكتفين بذاتهم..)

وقد استبشرت كثيراً بهذا الاحساس الذي اعتبرته اخلاصاً للبيئة وانعكاساً لأنسانية حمد صالح الذي دأب على اختيار شخصياته بعناية ودقة وبروح عامدة قاصدة في اغلب الاحوال. إلا ان الموت لم يمهل هذا القاص المثابر كي يواصل مسيرته.. فأسكته، وفي فمه كلام كثير وفي رأسه احلام كبيرة..

واليوم، يتنادى اصدقاء القاص وزملاؤه إلى جمع قصصه القصيرة التي نشرها بعد مجموعته القصصية الوحيدة (الملاذات) لينشروها في كتاب، كما يحاولون طبع رواية له انجزها قبل وفاته باشهر.

إن غياب االقاص حمد صالح وهو في أوج عطائه، أفقدنا طاقة كبيرة واعدة، كما ان ما تركه من نتاج يؤكد أن فقيدنا الراحل كان يؤسس من خلال صدقه مع



حمد صالح

نفسه وإخلاصه لفنه، مشروعاً لقاص متميز، يعطي الكثير لو ان فرصته من الحياة، كانت هي الاخرى اكبر.

وهكذا غادرنا حمد صالح.. ولم يتخل عنا. فقصصه كلها تؤكد انحيازه للانسان الذي كان مادة قصصه وهدفها.

لقد كان ابطاله مثله حقاً: الاطفال منهم خاصة، طيبتهم وبراءتهم وعنادهم وحبهم للمغامرة...

في ملاذه الاخير الذي رقى إليه، سيكون حمد صالح مطمئناً هادئاً لأنه قال بزمن قصير مالم يقله سواه في ازمان طويلة.

اما نحن فستذكره بالود والحب والاعجاب.. وكثير من الالم الذي لايهادن.

٢ - البحث عن نجمة (كاتب ياسين)

قبل عام، صرح كاتب ياسين - القاص والروائي الجزائري - لمجلة عربية تصدر في الخارج فقال: إنه لم يفكر ابداً في الكتابة بالعربية، لأنه اعتبرها منذ البدء (لغة لم تعد من هذا العصر كاللاتينية تماماً).

اما البديل لهذا الجحود والعقوق، فقد جاء مؤخراً بشكل سافر. إذ عرض في باريس اواخر آذار الماضي شريط سينمائي يظهر فيه كاتب ياسين متحدثاً عن مشروعه (بإزاحة اللغة العربية وتعويضها باللهجات المحلية).

والمؤسف - كما يلاحظ الشاعر محمد الغزي في رسالة لجريدة الثورة - ان تلك التصريحات جاءت ضمن احتفال خاص بيوم الشعر المغربي في المركز الثقافي جورج بومبيد وبباريس حيث حضر جمهور كبير من الفرنسيين والعرب المقيمين هناك..

ولنا ان نتصور مدى الصدمة التي تركتها تلك التصريحات الاستفزازية من كاتب كنا نعرفه من خلال اعماله ابان حرب التحرير حيث وقف العرب في مختلف اقطارهم إلى جانب الشعب الجزائري وقدموا من اجل ذلك تضحيات كبيرة..

ماذا سيقول إذن قاريء (نجمة) التي أبدعها كاتب ياسين يوم لم يكن هاجسه



كاتب ياسين

ومشروعه الثقافي: تدمير اللغة العربية؟

وماذا سيقول كاتب ياسين لعربي من العراق او اليمن او السودان او المغرب دخل السجن او جرح او عذب جراء مناصرته الجزائر ومطالبته باستقلالها؟ هل يبلغه باكتشافه العاق بعد ان كان هو ذاته ضحية (الفرنسة) والاغتراب والاقتلاع؟

وهل يتحرر من عبودية كامنة في ذاته، وشعور عاجز بالنقص إزاء ثقافة غازية؟

وفي الاحتكام الى المنطق: كيف يمكن لكاتب ياسين وهو يجهل العربية أن يحكم بعدم انتمائها إلى العصر؟

بل كيف يمكن ان تحل اللهجات الهجينة بايقاعها المنفر ومفرداتها السمجة محل لغة ذات عراقة وأدب وفكر؟

ان الارتباط بالعامة إلى حد اعتبارها امتيازاً هو الذي حدا بكاتب ياسين إلى تكرار عدائه السافر للغة كانت باعتراف غير العرب لغة أدب راق وفكر مستنير.. استوعبت دقائق حياة العربي في شتى نواحيها..

ان العربية قد تخسر بواحد من أبنائها مثل كاتب ياسين طاقة جيدة، لكن خسارة كاتب ياسين كبيرة حقاً.

فهو يلغي بإعلان عدائه للعربية، ضميره الثقافي والوطني والقومي.. ويصبح منظراً للتخلف الذي تمثله اللهجات الهجينة وما تحمله من آثار عهود العبودية والتسلط الاجنبي والامية..

ولعل عزاءنا سيكون في صحوة مقابلة، اعلنها كتّاب المغرب العربي وأدباؤه إذ شرعوا بالعودة إلى لغة أمتهم.. ومخاطبة ملايينها التي لم تبخل بوعي أو عفوية حتى بدمائها لتوفر لهم مناخ الاستقلال الذي ينعمون به.. وسنظل ننظر بأسف وألم الى نجمة كاتب ياسين الآفلة... والتي لن تضمها سماء العامية والنعرات المحلية التي تكرس العزلة والجهل والتخلف.

٣ ـ الف ليلة وليلة: التراث من وجهة نظر اخرى

أثار قرار (محكمة الجنح) في قطر عربي شقيق بالتحفظ على الف ليلة وليلة وعدم السماح بإعادة طبعها، كثيراً من الاستياء والاسف في اوساط المثقفين العرب والمهتمين بالتراث العربي.

وقد نبّه الزميل ماجد السامرائي في زاويته الاسبوعية في الجمهورية (من حديث الكتب والكتاب) إلى خطورة هذا البادرة التي رأى انها تؤكد (أن التخلف هو الحالة السائدة في قطاعات كبيرة من عقليات مؤسساتنا، وان التخريب في الواقع الثقافي العربي لا يتخذ صيغة واحدة (هي الصيغة التي نعزوها دائماً وأبداً الى الاستعمار والغزو الثقافي!) وان ضرب العقل المبدع للأمة يتم من داخل أجهزة تنتمي شكلياً إلى هذه الامة).

إن القرار لا يمس (الف ليلة وليلة) ككتاب تراثي ينتمي إلى ظرف اجتماعي وثقافي خاص، وإنما يطرح وجهة نظر أخرى بالتراث لا تقل خطورة عن الدعوات التي تدعو إلى (تجاوزه) باعتباره ركاماً من مخلفات الماضي، تجاوزه العصر وتخطته الحياة.

فكلا وجهتي النظر، تحاكم التراث باعتباره نتاجاً منقطعاً عن ظرفه، مرتبطاً بما هو سائد من مفاهيم مغلوطة عن الصلة بالتراث.. ومهمة احيائه والافادة منه. إنها ترى التراث بعين واحدة ولاتستشرف أثره في العقل العربي باعتباره نتاج هذا العقل في اطوار تكوينه وبحثه عن هويته.

من هنا يصبح خطر الحيلولة دون نشر التراث ليس خطراً على تراثنا وحده، كما يلاحظ الزميل السامرائي، ولا على حاضرنا حسب (بل على مستقبلنا أيضاً).

إن الدراسات تتوالى يوماً بعد آخر، من باحثين عرب او أجانب، حول حكايات ألف ليلة وليلة: أسلوبها، شخصياتها، مغزاها، مدلولاتها النفسية والاجتماعية والسياسية.. ويحاول الباحثون ان يرصدوا من خلالها استجابة العقل العربي لتحدي الحضارة والحكم والثقافة.. ومعرفة التكوين الاجتماعي وطرائق العيش والتفكير ومدلولات ذلك كله في صيرورة الامة وبناء شخصياتها..

وهكذا يكون قرار منع الف ليلة وليلة، شطباً على تلك الجهود، وتصويتاً لصالح نظرة متخلفة تحاكم النص بمعايير أخلاقية خارجية، لم يكن لها حتى عند انتشار الليالي قبل قرون، اي سلطان او اثر..

انكون إذن مرتدين عن زمننا ومتأخرين عن عصورنا السالفة؟

وهل يمكن ان نعامل تراثنا باساليب المنع والحرق والانتقاء؟

ذلك مالا نستطيع ان نرضاه كمثقفين نرى ان الصلة بالتراث لا تتم من خلال تعامل قسري كهذا، مثلما لا نستطيع الموافقة على تبنّيه كلّاً دون تمحيص او رفضه كلّاً دون قراءة او درس.

ان نتاج عقلنا العربي وهو يعاني تفتحه وازدهاره، لا يمكن ان يحاكم وفق مقاييس الاهواء والنظرات القسرية المسبقة..

وان البادرة هذه في حالة او السكوت عنها ستكون بذرة تسقيها مياه كثيرة، متعددة المصادر.. لكنها متحدة الهدف.. هدف اغراق ثقافتنا وحصرنا في جزر صغيرة لا نرى فيها شيئاً ولا يرانا احد.

محاضرة | الحضور العربي في الادب الصهيوني

تميزت محاضرة الاستاذة بديعة امين (الحضور العربي في الادب الصهيوني) التي قدمتها مساء الاربعاء ١٥/ ٥/ ١٩٨٥ في الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي ضمن موسمه الثقافي الخامس، تميزت بالدقة والعلمية والهدوء وبعد النظر مما اهلها لأن تسد نقصاً كبيراً في هذا المضمار من جهة وان تحفز لمواصلة البحث وكشف خطورة الأدب الصهيوني ومن ثم مواجهته بالنقد والتحليل من جهة اخرى وتقديم نماذج من ادبنا العربي الى العالم لنقدم من خلال ذلك معطيات الانسان العربي وتطوره.

ابتدأت المحاضرة بنبذة تاريخية قصيرة للعدوان الصهيوني على العرب والملابسات والمداخلات التي رافقته متسائلة. على اية صورة سيكون الصراع لو كان بين غير العرب والصهاينة. مؤكدة ان لا جواب على هذا التساؤل في السياسة، بيد انها حين اتجهت الى الادب وجدت الجواب، ومن هنا جاء اهتمامها وبحثها عن كيفية تقديم العربي انساناً وحضارة في الادب الصهيوني.

وقبل ان تتقصى الخيارات التي لجأ اليها المفكرون والادباء الصهاينة لاستنباط ردود مؤثرة على سؤال كهذا المحت الى ضرورة ان نعرف بأن من بين اهم الصفات التي يتصف بها الادب الصهيوني هو انه ادب تبريري، اعتذاري الى جانب كونه اداة دعائية ايديولوجية يسعى الى ايجاد الاعذار والحجج لتبرير هدفه الاساس المتمثل بضرورة ايجاد دولة «يهودية» في فلسطين، وكذلك تبرير ما يزعمه حول «الرسالة» التي ورثتها الحركة الصهيونية عن الحركة الاستعمارية: «عبء الرجل الابيض» واكدت المحاضرة ان من هذا المنطلق الاستعماري ومن دوافعه واهدافه انتهى الفكر الصهيوني الى تحديد ورسم الوجود العربي في فلسطين وفي المنطقة العربية برمتها قاصداً الغاءً جسدياً مادياً (فيزيكي) يجد تعبيره في الموت الكلي او في وجود محتضر، او في وجود محدود ممثل بقلة بدائية مبعثرة، يقدم عموماً في اطار رؤية متلاشية تسير نحو الزوال، او رؤية شبحية متشككة.

كما اكدت المحاضرة ان الهدف في الابقاء على هذه القلة البدائية المبعثرة يتمثل في توفير فرصة لاظهار التفاوت الحضاري بين الطرفين ليكون بالامكان من ثم تطبيق النظرية الداروينية المتعلقة بالنشوء والارتقاء في مجال الطبيعة على التطور الاجتماعي والتاريخي البشري، بهدف تقديم مبررات مشروعة بالمعايير الاستعمارية بالطبع - للاستيلاء على فلسطين والاستيطان فيها. والصورة الاخرى هي التي يظهر فيها الانسان العربي في الادب الصهيوني، هو ذاك الوجود المتخلف، اللااخلاقي يدخل العربي في اطاره بوصفه عنصر تهديم وتخريب، لا قضية له، مجردا من كل القيم والفضائل الاجتماعية والبشرية. هذا هو الهيكل العام الذي رسمته الاستاذة بديعة امين لما يقدم ضمنه الوجود العربي في الادب الصهيوني، اضافة الى اطار ثانوي يجزأ العرب بموجبه الى ثلاثة اصناف أو فئات رئيسية حددتها المحاضرة بـ: العرب داخل الحدود - اي داخل حدود فلسطين - والعرب عند الحدود والعرب خارج الحدود. ولأن موضوع المحاضرة واسع وشائك - كما قالت المحاضرة - فقد اقتصرت حديثها عن العرب داخل الحدود.

وبعد هذا الجانب النظري التحليلي ولدعم المحاضرة بالبراهين والشواهد التطبيقية قدمت لنا نماذج ومقتطفات من الروايات والقصص القصيرة الصهيونية محللة منحى كل منها وقصدية الكاتب، وطريقته في تقديم صورة العربي. وكشفت من جانب آخر سقوط الادب الصهيوني منذ البداية في مأزق تصوراته الرغبية، لتأرجحه بين موقفين متناقضين يتضح في محاولة الغاء الشعب الفلسطيني الغاءً كلياً كما يعبر عن ذلك الشعار «ارض بلا شعب وشعب بلا وطن» والغاء كل ما يترتب على ذلك من مكونات تقود الى «الوطن» بغية ايجاد مبرر اخلاقي لعملية غير اخلاقية، ولا شرعية تهدف الى الاستيلاء على ارض فلسطين، نراه بعد ذلك - والحديث للمحاضرة - يقر ضرباً من وجود بشري نتيجة للاحتكاك المباشر للشعب الفلسطيني.

واشارت المحاضرة بعد ذلك الى محاولة التخلص من هذا المأزق والتناقض ينزع الادب الصهيوني على الارض واضفاء شرعية على حق اليهود والصهاينة في الاستحواذ على الموجودات والخبرات المادية التي أوجدتها الطبيعة في هذه المنطقة، وذلك بدعوى انقاذها من عبث اناس لا يدركون قيمتها، وبالتالي لا يجيدون استغلالها لصالح البشرية مما يمنحهم حقاً لا يعوزه المعطى الاخلاقي لاستئصال السكان الاصليين وابادتهم والحلول محلهم.

وانطلاقاً من هذا الفهم للمسألة بكاملها كشفت الاستاذة بديعة امين بأن المعالجة التي ترد بصياغتها متباينة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة تأتي استجابة للتحديدات الفكرية والضرورات السياسية والدعائية التي تتطلب تقديم نماذج عربية، وواقع عربي يتوامم والمبدأ الاستعماري التبريري المتمثل بشعار «رسالة الرجل الابيض»، وما يعادله في القاموس الصهيوني «اسرائيل جسر للحضارة بين الغرب والشرق المتخلف».

ومن هنا اكدت المحاضرة على ان «تلك النماذج ينبغي ان تخضع لا حضارياً وثقافياً واخلاقياً حسب، وانما بايلوجياً وخلقياً ايضاً، للمستلزمات الاساس التي يتطلبها تطبيق هذا المبدأ، بمعنى انها ينبغي ان تحمل مواصفات محددة تحيلها «انماطاً» أو «عينات» ممثلة لواقع بشري في مرحلة من التطور الاقتصادي الاجتماعي، من شأنها ان تضفي شرعية اخلاقية (طبقاً للمعيار الاخلاقي الاستعماري بالطبع) وتجعل منها ضرورة تاريخية صنمية تفرضها حركة التطور التاريخي في زماننا هذا مثلما فرضتها دوافع نشوء النظام الكولونيالي الاستيطاني، ابان القرن السادس عشر، والنظام الامبريالي ابان القرن التاسع عشر.

حسين الحسيني

تحت شعار «الاتصال بالثقافات الانسانية اسهام فاعل في اغناء الثقافة الوطنية والقومية» انعقدت الحلقة الدراسية للأدب المقارن التي اقامتها رابطة نقاد الادب في العراق بالتعاون مع كلية الآداب في جامعة صلاح الدين للفترة من ١٣ ـ ١٦ نيسان الماضي. .

وفي كلمة الأفتتاح التي ألقاها د. محسن الموسوي رئيس الرابطة تم التأكيد على اهمية الادب المقارن الذي يقال عنه بانه ميدان العلاقات الثقافية الدولية. فمثل هذا الفرع الخطير من فروع المعرفة ـ كما قال الموسوي ـ لايتيح تعزيز وحدة الثقافة الوطنية وحدها بل يحقق انفتاحاً على الثقافات العالمية.

والقى د. علي جواد الطاهر، رئيس أعمال الحلقة الدراسية، كلمة جاء فيها:

«ولدت الملحمة نوعاً، وكانت المسرحية والقصة ولكن النقد وحده وعلى فضائله ونكران ذاته ولد وكأنه لم يولد، ولقي من الشعراء والقصاصين ضروباً من الاهمال وانماطاً من النسيان غير حذر وعداء مبررين لتعال فهم وطبع خاص بالثناء وحده والأطرء دون غيره، ولابد من كفاح متصل وصبر طويل يظهر الحق وتحصل الثقنة ويقع الاعتراف».

وقد تلقت اللجنة التحضيرية للحلقة الدراسية اكثر من ثلاثين بحثاً اختارت منها تسعة عشر بحثاً بينما اعتبرت البحوث التي لم تلق في جلسات الحلقة ضمن وثائق الرابطة.

والبحوث التي القيت في أعمال الحلقة هي: «واقع الدراسات العربية المقارنة بين القصور والطموح» للدكتور داود سلوم، «مكانة مدام دوستايل في الأدب المقارن «للدكتور زهير مجيد مغامس، «ملاحظات في الأدب المقارن » للاستاذ عبد الجبار البصري، «منهجية الأدب المقارن بين النقد والتراث العربي» للدكتور كامل البصير، «العنقاء ومجمع الطيرفي التراثين العربي والغربي» للأستاذ كاظم سعد الدين ، «اقصوصة عراقية شعبية في الأدب الاسباني الوسيط للدكتور حكمة الأوسي، «مقدمة في دراسة التاثيرات الادبية والمقدمات العربية في الرواية العربية» للدكتور محسن الموسوي، «تيار الوعي في الرواية الحديثة» للاستاذ عنيد ثغوان، «الحس الانساني في شعر تنيسون والرصافي» للدكتورة فوزية الدباغ، «باكورة الأدب المقارن التطبيقي بين الشعر العربي والشعر الكردي » للأستاذ كريم مصطفى، «الأدب المقارن والنقد التطبيقي «للأستاذ رؤوف عثمان»، «الحلاج في الادب المقارن » للدكتور كامل مصطفى الشيبي، «منهج في الآداب الشرقية» للدكتور حسين علي محفوظ، «مقارنة ترجمة كليلة ودمنة في السنسكريتية والسريانية والعربية» للدكتور نايف سليمان، «الادب العربي والتركماني» للاستاذ أسعد أردبيل، «بين الرؤية التأريخية الى الادب وسقوطها» للدكتور عبدالله معتصم الدباغ. وعلى هامش الندوة القى الفنان رافع الناصري محاضرة حول «الملصق السياسي» كما نظمت جلسة خاصة بالقراءات الشعرية.

وينبغي القول هنا ان البحوث قد تفاوتت في جودتها وفائدتها وجاء القليل منها ضعيفا. ويبدو ان بعض الباحثين ـ وهذا ما تنطوي عليه بحوثهم ـ لم يلامسوا حدود نظرية الادب المقارن فكانت اراؤهم تدخل ضمن اختصاص الادب الصرف. غير ان كل ذلك لايمنع المراقب المنصف لأعمال هذه الحلقة من القول بانها كانت مثمرة ومفيدة. فللمرة الاولى في تاريخ الادب العراقي المعاصر تقام مثل هذه الحلقة الدراسية التي اختارت محوراً للبحث جديداً وغير يسير.

إن نجاح هذه الحلقة لم يكن من خلال البحوث القيمة القليلة حسب، بل عبر المناقشات الصريحة والحوارات الجادة وتبادل الرأي والخبرة في هذا المجال وكان لجمهور الحلقة أثر في انجاح اعمال الحلقة.

لقد اتسمت بعض البحوث بضيق الافق في حقل الادب المقارن. لهذا جاء قاصراً عن إعطاء قناعات كافية ومفاهيم متبلورة في هذا الفرع من فروع المعرفة. ومما يلاحظ ايضاً ان هناك باحثين عديدين قد اعوزتهم لغة اجنبية يمكن التعويل عليها في اسناد بحوثهم. ان اهم شرط من شروط التوفر على دراسة نظرية الادب المقارن هو اتقان لغة اجنبية أو اكثر للافادة منها في مقابلة النصوص المكتوبة باكثر من لغة. فكان افتقار العديد من المسهمين في هذه الحلقة لغة اجنبية سبباً واضحاً في ضعف بحوثهم.

ويمكن القول ان البحوث مجتمعة قد انقسمت الى ثلاث فئات. الفئة الاولى مثلتها قناعات ـ ضد فيما يخص الادب المقارن كما في محاضرتي الدكتور البصير والاستاذ البصري. اما الفئة الثانية فقد انطوت على ضعف في التحليل والاسانيد. وبقيت الفئة الثالثة لوحدها الوجه المشرق لهذه الحلقة الدراسية عبر ما طرحته من وجهات نظر جادة وأرضية أنمت جو النقاش والحوار.

لقد جوبهت محاضرة «تحفظات على نظرية الادب المقارن » للاستاذ البصري برد فعل سلبي وعنيف بسبب من انها غير منسجمة اصلاً ومحور الحلقة الدراسية الرئيس. ان هذا المحور يفترض قبولاً بالادب المقارن باعتباره لوناً ابداعياً جديداً له اصوله وقواعده واتجاهاته ومناهجه وتاريخه ايضاً. ويبدو ان محاضرة البصري قد نست هذه المعايير المتفق عليها حينما قامت بافراغ هذا اللون الادبي من محتواه و غاياته ومقاصده فالبصري يتحفظ على كون الادب المقارن أدباً بل ويتحفظ على تسميته ايضاً. وعبر ماطرحه في محاضرته، التي قوبلت باستغراب شديد، نجد ان احكامه كانت احادية الجانب. بمعنى انها أنتقت آراء مضادة للأدب المقارن دون أن يكلف المحاضر نفسه عناء الخوض في تلك آلاراء المدافعة عن الادب المقارن والتي تبرر وجوده ودوره في ميدان العلاقة الثقافية العالمية التي يتجمع آداب الامم الاخرى.

اما عيب محاضرة الدكتور كامل البصير فيكمن في انها حاولت خلق بدائل

اصطلاحية لماهو سائد في اعراف هذا الادب التي ترسخت عبر سنوات طويلة. ان اقتراحه باستبدال اسم الادب المقارن بالادب المقابل ينطوي على اغفال الكثير من الأسس المعتمدة في هذا الحقل. كما انه يستتبع بالنتيجة منطقاً غريباً لايجمعه جامع ادبيات هذا اللون الادبي.

غير ان هناك فهماً ساد قناعة بعض المحاضرين والمناقشين حينما تصوروا ان الادب المقارن يعنىٰ في الاساس بعنصر المقارنة بين أدب وآخر بشكل مطلق ومجرد. فلا يعقل ان نقارن نصاً ابداعياً عند امة مامع آخر عند امة اخرى دون ان نأخذ بنظر الاعتبار خصائص تاريخية وثقافية مشتركة من حيث الزمن وطبيعة الابداع. بمعنىٰ اننا لايمكن ان نعقد مقارنة بين ادب وآخر ضمن امة او سلالة بشرية لها اصولها البشرية الواحدة. فلا يصح ان نقارن بين أديبين ينتميان الى ثقافة واحدة. مثلما لا يصح ان نعقد مقارنة بين أديبين ينتمي كل فيهما الى زمن مختلف. اي اننا لايمكن باي حال من الاحوال ان تعارن، على سبيل المثال، بين احمد شوقي وشكسبير أو بين الشعراء الصعاليك وشعراء التروبادور، أو بين المتنبي وجوسر أو بين غوته وسرفانتس.

وعلى صعيد آخر، كان هناك اجماع شبه معلن على اهمية بعض البحوث وجدتها وجودتها، بحوث اتصفت بالتأني والصبر والتحليل المنهجي والاقتراب من جوهر الادب المقارن من حيث هو سعي الى دراسة خصائص مشتركة تشمل آثاراً ابداعية لها تأثير بيّن في الادب العالمي.

ولعل بحث الاستاذ كاظم سعد الدين الموسوم «العنقاء ومجمع الطير في التراثين العربي والغربي، دراسة مقارنة في ضوء التصوف» من البحوث التي لقيت استحساناً من لدن المشاركين في الحلقة. تناول سعد الدين في بحثه العنقاء التي هي رمز للخلود لدى كثير من شعوب العالم القديمة وقد اقتصر بحثه على دراسة ذلك في التراثين الغربي والعربي الاسلامي. وقد عرض المحاضر الرأي العربي في العنقاء ونظيره في الرأي الغربي. وتناول في مكان آخر اثر الاسطورة العربية في شكسبير وقصيدة العنقاء والنواح لشكسبير واخيراً شرح القصيدة في ضوء التصوّف.

وكانت محاضرة د. محسن الموسوي «مقدمة في دراسة التأثيرات الادبية المقومات العربية في الرواية العالمية، من المحاضرات التي أثارت نقاشاً واسعاً بسبب من آرائها الجريئة وبسبب من منهجها التحليلي والتركيبي. إذ اعتمد المحاضر على طريقة الاستدلال المنطقي اي طرح مقدمات نظرية ليخلص بعدها الى نتائج محسوسة. يقول الموسوي في مقدمة بحثه «من المشكلات المعقدة التي تواجه المعنيين بدراسة تأثيرات الادب العربي من غيره من الآداب العالمية حقيقة ان بعض الانماط الادبية لم تحظ بعد بدراسة كافية في ثقافتنا العربية.». درس الموسوي ابرز الاثار العربية التي نقلت الى اوربا والتي انحصرت في الرواية الفلسفية أو الوعظية من جهة وقصص الرومانس والمغامرة من جهة اخرىٰ. وتطرق المحاضر الى الليالي العربية التي يطلقها الغربيون على الف ليلة وليلة وافاض في كيفية نقلها الى اللغات الادبية، ومن المحاضرات التي اثارت الانتباه «منهج الادب المقارن والترجمة» للدكتور جميل نصيف وقد رأى المحاضر انه في ضوء المنهج التاريخي يلاحظ في تطور عدد من الآداب العالمية مرحلتان اساسيتان: قديمة (مرحلة الادب الشعبي في اليونان والهند والغرب) وحديثة وتضم عدداً من التيارات الادبية التي واكبت ظهور وتعاقب النظم الاجتماعية خلال العصر الحديث. وتحدث المحاضر عن المدرسة السوفياتية في البحث الادبي المقارن. ان ممثلي هذه المدرسة يدرجون كلاً من المدرسة الفرنسية - الاوربية والمدرسة الأمريكية تحت عنوان عام واحد ليكونوا - والحديث للمحاضر - هم ممثلي المدرسة الشرقية في البحث الادبي المقارن. انهم يضعون المدرسة الغربية بالشكلانية والمثالية ويصفون انفسهم بالموضوعية والعلمية. ان المدرسة السوفياتية اوجدت محاور للبحث المقارن لم تخطر ببال الباحث الغربي اضافة الى دعوة الباحث المقارن السوفياتي لتوسيع رقعة البحث.

لقد رافق القاء المحاضرات نقاشات ساخنة وتعقيبات غنية توصل المتناقشون عبرها الى قناعات جديدة حول طبيعة كل محاضرة، كان منهج الحلقة متفاوتاً حسب طبيعة كل محاضر. وقد زعم بعض المحاضرين انه ينتمي الى المدرسة الفرنسية، بينما زعم بعض آخر انه ينتمي الى المدرسة الأمريكية. وواقع الحال ان هذين الزعمين تنقصهما التوثيقات والاسانيد العلمية والموضوعية ولايكفي ان نقتنع بهذا الزعم أو ذاك دونما معايير دقيقة

لقد كانت الحلقة الدراسية حول الادب المقارن مناسبة لتكريم الناقد الدكتور علي جواد الطاهر اعترافاً من اعضاء الرابطة بفضله ودأبه واسهاماته في ميدان النقد الادبي في العراق، هذا الميدان الذي رسم بعضاً من حدوده عبر نتاجاته وأبدعانه وتدريسه الجامعي.

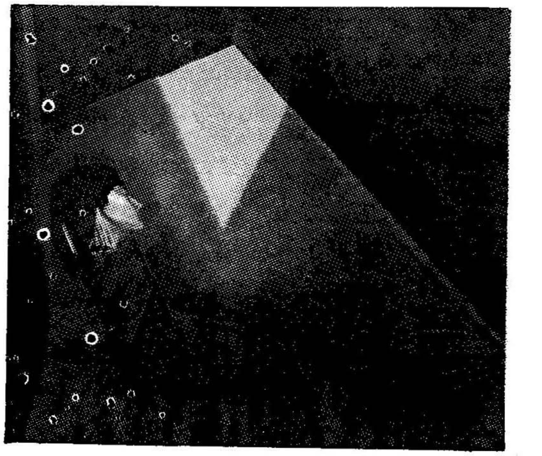
ويمكن القول اخيراً ان الحلقة الدراسية قد اتسمت بالتنظيم الجيد والأدارة الموفقة وهما شرطان لازمان لأنجاح اية حلقة. وقد قامت جامعة صلاح بطبع البحوث جميعها وربما سيصار الى طبعها في كتاب مستقل ليتسنىٰ للقارىء العام الاطلاع عليها كاً ملاً.

سامي محمد

معرض

حوار مع النفس
المعرض الشخصي لعلاء بشير

يقف الفنان الدكتور علاء بشير مع طليعة الفنانين العراقيين الذين يرجحون كفة التعبير بوصفه هماً ابداعياً فوق كل اعتبار فتأتي اعمالهم مشبعة بالحس متقدة بالفكر ومتقنة في الصنعة. قلة هم ولاشك وجد معروفين في الاوساط الثقافية عموماً والاوساط الفنية على وجه التخصيص. ويأتي المعرض الشخصي للفنان علاء بشير خلال شهر مايس على قاعة الرواق ليختتم موسماً فنياً شهدنا فيه معارض ذات مستوىً فني راقٍ ابتداء من معرض الفنان علي طالب ومروراً بكل من شاكر حسن آل سعيد ومحمد مهرالدين.



ويأتي معرض الفنان علاء بشير هذه المرة لينقل الينا صوره التي تبدو ذات رؤية سوريالية حيناً وميتافيزيقية في حين آخر، بنبرة اشد هدوءاً وابعد أثراً في النفس. اذ تختفي الصور المستقرة بقوتها وتغدو الرموز اشد تحفظاً على اسرارها وابعد مدىً في تساؤلها فتتحول الشخوص الى احاجٍ فيها ما يرشحها لديمومة أطول.

لو عدنا الى الوراء، الى عشرة اعوام بالتحديد، ونظرنا الى اعمال الفنان علاء بشير يوم كان يعرض مع جماعة البصرة ثم تتبعنا الخيط الفني الذي يشد تلك المرحلة بهذه لأدركنا قدرة الفنان على نقل صوره الحلمية شيئاً فشيئاً من مجرد انطباعات شاعرية رمزية الى افكار تتجسد في وجوه وعناصر تنهض من اعماقٍ تزخر بالتساؤل والتحنان على مصير الانسان. فهي هنا تقف بصلابة بوجه المصير والوجود تحدق بتحدٍ حتى تغدو جزءاً من أثر او أثر شاخص منذ الازل. وحين تغدو ضحية تتحول الى قضية تحز الضمير وتعيد الى الاذهان سؤالاً ملحاحاً يبحث في معنى العذاب ويتساءل عن جدواه. كل ذلك ضمن اطار الحلم الذي مازال يعزز رؤية الفنان.

ومنذ تلك الفترة وعلاء بشير يعمد الى ايجاد الفضاء الكبير ثم يسلط الضوء على نقطة صغيرة يحصر فيها الوجود ويضعه تحت المجهر اما منذ تلك الفترة والطائر عنده رمز يشي في كل مرة بمعنىً مغاير. لقد كان طيراً يلوح في الافاق لا يقترب وحين اقترب صار غراباً يفترس الانسان ويقتحم جسده، اما الآن فقد آثر الابتعاد من جديد وغدا اثراً يلوح في الغيم ربما انقلب الى بشير او لعله مازال عنصر شؤم وتهديد ولكنه عاد كما بدأ معلقاً بالفضاءات حين تكون هذه الفضاءات مفتوحة على امتداد اللوحة.

غير ان الفنان علاء بشير، ومنذ معرضه السابق، بدأ يلج الغرف المقفلة ويفتح منها كوىً تشرف على الفضاء. وبذلك يمنح اللوحة منظوراً اضافياً فتغدو اللوحة ذات ابعاد لا متناهية. والغرف المغلقة هذه اما خشبية او ذات اثاث خشبي مما يدعو الى التساؤل فهذه المادة قرينة الموت لانها آخر ما يضم الجسد الفاني فلعله اخذ ينفذ الى اعماق المصير ويرافق الانسان في رحلته صوب العالم المجهول.

علاء بشير ليس غامضاً، انه كتاب مفتوح، ورموزه شديدة الايحاء تغري بالاسترسال وراء تفسيرات ادبية لا حدود لها. ولكن تبقى ثمة أمور تستعصي على المشاهد. انها تغازل خياله وتوحي اليه بالفكرة الاساسية غير ان التفاصيل تسقطه في الحيرة فالمرأة عنده موضوع عذاب سلبي، وربما اعتبرها السر والغواية والضحية بينما الرجل اثر شاخص في صلابته؟!

ازاء الخيال الحاد والقدرة على استنباط فلسفة الموت والخلود من تجربة شخصية ومعايشة حميمة لمهنة الجراح يبقى علاء بشير متفرداً في تجربته لكونه لايستمد خياله ولا فكره الا من خلال التحديق الحاد بالانسان. . الانسان في اقسى اوضاعه مشوهاً وعاجزاً ومعذباً. بل انه حتى وان اقترب في بعض اعماله السابقة من السورياليين وبالتخصيص (مارغريت) فان خصوصية علاء بشير تبقى غالبة بل انه يمعن في الشخصانية حتى يضفي معانيه على التجربة ويمنحها تفسيراً ربما يكون جد مخالف للتفسير المتعارف عليه الا انه يتبع مايثير فيه الخيال ويحرك فيه البصيرة.

انه هنا، في معرضه الشخصي الآخر هذا، يكتفي بعرض ست لوحات (زيت على القماش) وبحجم موحد (١٤٠ × ١٥٠سم) وتحت موضوع واحد (حوار مع النفس) بل انه يمعن في ايجاد مسافات تحدد مدى الرؤية الى العمل وهذه جميعاً طقوس متخفية تبين لنا ان تجربة علاء بشير لا تتوخى غير البحث المستمر والتعبير عن حقيقة سيبقى الانسان دونها ولكنه ابداً يتطلع نحو المعرفة.

مي مظفر

مسرح | ماذا وراء بستان الكرز؟

يعني تشيخوف الشيء الكثير بالنسبة لتاريخ المسرح الروسي والحركة المسرحية في العالم، فقد كتب العديد من روائع المسرحيات القصيرة والطويلة، منها: أغنية التم، ضرر التبغ، الدب، إفانوف، وغيرها. ولعل اشهر اعماله تلك التي تقع في اركان مربع واحد متين البناء، وهي، الخال فانيا، طائر البحر، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز. والمسرحية الاخيرة هي التي اختارها المخرج مهند طابور ليقدمها على خشبة مسرح معهد الفنون الجميلة، كما اختار من قبله الدكتور صلاح القصب مسرحية طائر البحر وقدمها بنجاح في الموسم الماضي في اكاديمية الفنون الجميلة.

كتب تشيخوف هذه المسرحية عام ١٩٠٣، وتم تقديمها على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤، وفي نفس العام توفي تشيخوف في مدينة بادن بألمانيا وهو لم يتجاوز الخامسة والاربعين من العمر.

تتناول المسرحية جانباً مهماً من معاناة الانسان امام الصدمات الصعبة التي تمر عبر مسيرة حياته، والضياع الذي يشعره البعض، والطموح الذي يحققه البعض الآخر، كل ذلك يأتي من خلال ذلك البستان «بستان الكرز» الحافل بتأريخ طويل يزدحم بالذكريات الجميلة بالنسبة لمالكته رانيفسكايا ومجموعتها التي تضم

بالدرجة الاولى ابنتها آنيا، وشقيقها كاييف والخادم فيرس، وذكريات مرة صعبة تتخللها صور العبودية البشعة والقسر بالنسبة لطفوله لوباخن وأسرته التي كانت تعمل في خدمة افراد تلك الطبقة الارستقراطية المالكة للبستان.

اراد لوباخن ان ينتقم لذاته ويعيد أعتبار إنسانيته وحريته المسلوبة، فعمل طيلة حياته ليحقق هذه الامنية، ويمتطي ظهر الكبرياء والتسلط المنحدر من اجداد تلك المرأة المتباهية الحزينة فانتصر وانهى تلك الاسطورة البشعة التي كانت تعتبر فيا مضى مسألة لا يمكن قهرها أبداً.

وتتداخل الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية لتقف ايضاً هي الاخرى شامخة عملاقة امام الشخصيات الرئيسية، أمثال الخادم فيرس، والخادمة دونياشا، والطالب تروفيموف، وموظف البريد بيخوديف، والرجل المفلس سيمونوف، وغيرهم.

وتتنامى اهمية هذه الشخصيات الثانوية لتكون عاملاً مهماً في بناء أحداث المسرحية وتصاعد الصراع فيها. ومع اهمية هذه الشخوص يبقى قطبي التنافر واضحين في صورتين اساسيتين تتمثلان بالسيدة رانيفسكايا صاحبة البستان التي تحاول التشبث بأذيال بهرجة الماضي وزيفه من جهة، والشاب لوباخن، الفقير، المنحدر من طبقة فقيرة، والذي شق طريقه في الحياة بعناد واصرار كي يثبت وجوده من جهة اخرى. انه صراع بين الماضي والحاضر، فهل اعطى تشيخوف جانب الحق للحاضر المتمثل بالشاب لوباخن، وقهر الماضي المتمثل بالسيدة الارستقراطية رانيفسكايا ومشاعرها واحاسيسها المعذبة؟ هذه مسألة فيها الكثير من الابعاد المتباينة، وفيها يختلف النقاد في بحثهم وتحليلهم لتلك الشخصيتين المتناقضتين. ومهما يكن الاختلاف فهناك إتفاق أيضاً في وجهات النظر يعكس وجود جوانب سلبية وأخرى ايجابية في كل من الشخصيتين.

ان بيع بستان الكرز لا يعني غلق منافذ الحياة كما تصورت السيدة رانيفسكايا، بل هو انفتاح جديد، وانطلاقة عارمة للشباب الذي لا يمكن ان يبقى حبيس المساحة الضيقة والامساك بحبل التفاؤل واستقبال الحياة الجديدة، إشراقات اعتمدها تشيخوف وجعلها بصمة واضحة في نهاية مسرحيته.

حاول الاستاذ مهند طابور جاهداً ان يقربنا من الجو العام للمسرحية، فهو يدرك تماماً ما يريده المؤلف في بستان الكرز، ثم انه يمتلك قدرة جيدة في إخراج مثل هذه الاعمال الصعبة التي شاهدها وقرأ عنها الكثير اثناء دراسته في بلد تشيخوف. لذا فقد جعلنا نقترب كثيراً من اجواء واحداث تلك المسرحية رغم عدم تكامل عناصر الانتاج الفنية التي تعاون معها بالشكل المطلوب. ومع هذا فقد لمسنا قدرات واعدة كامنة لدى المشتركين في تمثيل الادوار من طلبة وطالبات معهد الفنون الجميلة، بل كان حضور بعضهم متميزاً على خشبة المسرح وهم يمثلون على تلك المساحة الضيقة، وقد برز كل من سعد هدابي في دور لوباخن، وصباح ضياء في دور رانيفسكايا وفالح حسن الذي مثل دور تريفيموف، وعادل عباس الذي لعب بدقة دور سيمونوف. وقد تعمد المخرج كما يبدو في اعطاء شخصية كاييف لكل من الطالبين علي حمزة واسماعيل ابراهيم كي يخلق جواً من المنافسة الفنية بينهما، سيما وانهما من العناصر الكفوءة بين



الطلبة، وهذه بادرة من المستحسن ان تتكرر في الاعمال المسرحية من اجل ابراز الطاقات الفنية الطموحة.

ولو اخذنا بنظر الاعتبار الرقعة الزمنية والخبرة وساعات الوقوف على خشبة المسرح بالنسبة لطلبة معهد الفنون الجميلة، وقارنا بين ما يمتلكه الممثل المحترف من خبرة ودراية، وبين الطالب الذي بدأ يشق طريقه في دراسة فن التمثيل لخرجنا بنتيجة مشجعة تعكس القدرات الشابة الخلاقة لأولئك الطلبة والطموح الذي يريدون تحقيقه كي يصلوا الى المستوى الفني الرفيع الذي سيضيف الى المسرح العراقي لبنة جديدة متطورة.

نقطتان سلبيتان رافقتا العمل وخدشت إنسيابية الصورة الفنية فيه، الاولى تتعلق بجو القاعة الخانق الذي افتقد الى وسائل التكييف المطلوب، والثانية تتعلق باستمرار عرض المسرحية من بدايتها وحتى نهايتها دون اعطائها فترة عرض المسرحية من بدايتها وحتى نهايتها دون اعطاء فترة قصيرة على الاقل بين فصولها. ومع هذا فقد خرج المشاهد بنتيجة ايجابية من مجمل ما قدم امامه.

كانت قدرة المخرج واضحة في تحريك المجموعات وتوزيع الكتل بطريقة ابعدت الملل وركزت الانشداد الى خشبة المسرح.

لقد استغل مساحة رقعة التمثيل بشكل مدروس، وكانت قيادته للعملية الاخراجية ملموسة وواضحة، ومما زاد في تماسك العمل وتصاعد الاحداث هي الموسيقى التصويرية التي صممها الاستاذ فاضل الصفار ونفذها حسن عزيز حيث كانت منسجمة على العموم مع الجو العام للموضوع ومتجاوبة مع الفكرة، كذلك الحال بالنسبة للاثارة التي قام بتصميمها وتنفيذها زياد تركي ورسول شنشل.

بدا تأثير الناحية المادية واضحاً على وضعية الديكور والاكسسوار والستائر الجانبية. لقد حاول الاستاذ جابر علي مصمم الديكور وضع تصميم هو أقرب الى الصورة التجريدية، فاعطى مسحة جميلة ومقنعة قدر المستطاع، وجد ذلك على النوافذ الكبيرة ذات الفتحات الواسعة المطلة على بستان الكرز، ونجح في اعطاء المسحة الفنية لجذوع الاشجار والوانها المناسبة، الا ان الجوانب الواقعة على جهتي يمين المسرح ويساره ظلت فقيرة من تلك اللمسات، كذلك الحال بالنسبة للخزانة التي تعتبر جزءاً مهماً من ذكريات سيدة القصر وبناتها، والتي

كان يجب ان تبدو قوية البناء والجاذبية والتصميم كي تعكس النكهة القديمة الخاصة بمادتها الخشبية وزخرفتها المناسبة لذلك العصر.

كنت افضل ايضاً ان ارى كرسياً واحداً على الاقل بتلك المواصفات، تجلس عليه صاحبة البستان السيدة رانيفسكايا، وعصا مناسبة يمسك بها شقيقها كاييف، الى آخر ذلك من اشياء تساعد دون شك على اظهار روح العصر واجوائه الصحيحة، الا ان الميزانية المخصصة لانتاج هذا العمل كانت محدودة كما يبدو، ولا تساعد على تحضير كل تلك المتطلبات الضرورية.

ان توفير جوانب الاقتناع للمشاهد وجعله يعيش جو ومناخ المسرحية بقدر مقنع قدر المستطاع مسألة ضرورية، فهو عندما يجد نفسه امام خزانة أو منضدة عصرية فقيرة الصنع، عديمة الجاذبية، في بيت ارستقراطي، تصيبه رعشة الرفض لتلك الحالة المفتعلة، رغم إدراكه بأن المصمم قادر على ايجاد البديل، وكذلك المخرج، لكن العلة كلها تكمن بنقطة واحدة تتعلق بالناحية المادية، وهذه الحالة تنطبق أيضاً على اعمال اكاديمية الفنون الجميلة، لذا فان زيادة الميزانية المخصصة لانتاج الاعمال المسرحية تعطي مردودها الفني وتساعد على ارتقاء الانتاج الى مراحل اكثر تطوراً وعمقاً ونضوجاً.

لقد خرج المشاهد، رغم تلك النواقص الفنية، وهو يحمل في داخله ردود فعل ايجابية ويبتسم راضياً لصور الطموح النظيف والتكاتف المثمر الذي حقق انتاج ذلك العمل الناجح لمعهد الفنون الجميلة، هذا المعهد السائر في طريق البناء والتطور، الذي يعج سجله الفني باعمال مسرحية جيدة.

سعدون العبيدي

الكويت

بول غير اغوسيان في الكويت: معرض وحوار

اعمدة من الكتل البشرية تعقد حواراً صامتاً يخترقه سؤال: نحن الى اين؟ ومن خلال مساحات الضوء الممتدة بخشوع على الوجوه المتسائلة تتفتح الطريق الى النور والحرية. فكيف استطاع الفنان اللبناني بول غير اغوسيان ان ينتقل من دوائر الموت والهجرة والتشرد الى مساحات شاسعة تمرح فيها الزهرة والأم والطفولة؟

«لقد حان الوقت لتمثل لوحاتنا التشكيلية مواضيع الأمل والحب والحرية والنور، ليس كما تراها العين الخارجية، بل كما تحدسها الرؤيا الداخلية التي تنعكس فيها مرآة الواقع والحياة اليومية الجديدة، فنكون بهذا قد حققنا الغاية التي يتنبأ بها الفن الصادق والمعاصر»

هكذا قال الفنان بول غير اغوسيان عن معرضه الاخير الذي اقيم في الكويت وتضمن خمسين لوحة في حركة واحدة بدت وكأنها مرآة تعكس القادم العربي الأكيد.

وفي الماضي كانت لوحاته ملتزمة بالواقع ومستوحاة من الحياة اليومية، كانت تحدس بما يشبه التنبؤ، حدوث حروب قبل ان تحدث. كان الحدس مصيباً فجاءت الحرب اللبنانية الشرسة بمآسيها وآلامها لتلهب جرح اللوحة وتزيده عمقاً.

لكنه في معرضه هذا يستحضر كل معاني التكاتف والعمل، محافظاً على نتائج التشتت العربي، وبين هذين الخطين تمارس المرأة حضورها الكامل لتمثل كل تفاصيل الحياة القاسية وترسم مستقبلا جديداً زاهراً: امرأة تغزل، واخرى تحضن طفلها، وثالثة تمثل الشمس، وامرأة تمثل الليل، امرأة تمثل التهجير والتشرد، وامرأة تمثل الحروب.

(ومع كل هذه الاشياء ابقى ضعيفاً أمام الحدث الذي يحدث امامنا).

ويضيف الفنان بول غير اغوسيان في حوار قصير سجلته معه «الاقلام»: ايام الحروب رسمت لوحات عن الدمار والمأساة وبعد عشر سنوات من تلك المواضيع، تفجرت بالوان وربيع جديد وكل املي ان أجد نفسي واخلص الانسان العربي من الظلمة، ان كل العالم ضدنا لاننا نعرف كيف نحب، العالم ينقصه الحب وبقينا نحن نعرف التسامح ونعرف ايضاً الحقيقة ولذلك زرعوا فينا الفتنة.

● وكيف ترجم الفنان غير اغوسيان معرفته للحقيقة؟

- أن ألتزم بانسانيتي، تلك التي لاتصلح أن تكون صفقة خاسرة في الفن الصادق، انهم يرسمون زهرة لكن الناس تشعر بالخوف وتلك هي الصفقة الخاسرة!

● وكيف تطورت هذه الكتل البشرية من متحاربة الى حالة الحوار والهدف المشترك؟

- مع العمل الطويل المتراكم يصبح الفنان اكثر نضجاً حتى ليشعر انه مبتدىء لكن الصدق هو الأعجوبة في الفن. وبعد ان تعرفت على حركة الانسان في حياته اليومية وهمومه أخذت الجماعة تصبح الارض والحدود والفضاء والبحار، وكان هاجسي أن ألتزم لادافع عن الارض ليس بصور خارجية تافهة بل بقوة الالوان والتفجرات اللونية، والجماعات التي ارسمها اصبحت رمزاً لمخاوفنا، لماضينا، لحاضرنا، ودائماً تسأل: ماذا سيحدث بنا، ودائماً اشدد على اليقظة الجماعية، فقد اخذت شعراءنا ورسمت مواضيع من شعرهم لاثبات وجودنا وتأكيد دورنا الحضاري وهكذا، دون ان اكون مبتذلا خارجياً قدمت اعمالا فنية حديثة قديمة خارجة عن الزمن.

● وهل نستطيع تتبع مسار غير اغوسيان الفني انتهاء بالمجاميع التي تبدو السفير الجديد خارج اللون الرمادي؟

- تعلمت في اول الأمر نقل الطبيعة كما هي لانها السر الأكبر في تعلم الفنان الذي له رغبة وموهبة للتقدم، وتعلمت التشريح ثم بدأت لغة الشرق، ومنذ الخمسينات كانت الخطوط عندي مأخوذة من الشارع والسوق، طفل ذاهب الى المدرسة، عاطل عن العمل يجلس على الرصيف، واخذت هذه الخطوط لاصنع منها جداريات ولوحات كبيرة. ومن هناك بدأت اعبر عن حياة الانسان


بول غيراغوسيان

اليومية بهاجس المرأة والطفل، يتكاتفون في مساحة ضيقة خوفاً من التشرد. ومن اكثر الموضوعات التي عالجتها في اعمالي كانت الهجرة فرأيت ان اجمع الناس في مساحة ضيقة كأنهم شخص واحد.

الالوان كانت رمادية في البداية، تعبر عن حياة الناس واحزانهم حتى في حالة العرس، وقد اخترت عائلتي للتعبير عن مأساتها وليكون شعوري اكثر وضوحاً وقوة، لانني اذا فهمت مأساة عائلتي فهمت مأساة شعبي كله، وهكذا رسمت الانسان اولا وتطور الى جماعات، كان التطور بالألوان التي تعكس حالات الحزن والموت والفرح والولادة والطبيعة والجمال والخوف من الحرب.

ألواني يهرب منها الفنانون لانها مخيفة و «وسخة» لكنني اعرف كيف احرك الوتر لاعطي نغماً لونياً خارج ذلك الانبهار والدهشة المباشرة للاحمر والاصفر والازرق، انها تبدأ من غير الممكن لتنتهي بالمعقول المجسد في الداخل.

● **وماذا عن الحركة التشكيلية في العراق؟**

ـ بدايات الحركة الفنية التشكيلية كانت من العراق، والذي اخرج الحركة التشكيلية العربية الحديثة من دائرة الاكاديمية الباردة هم الفنانون العراقيون وعلى رأسهم جواد سليم، ومن ثم اصبح الفن في العراق له حريته وقوته وانفجاراته اللونية والخطية، وقد تابعت البلاد العربية الفن العراقي المعاصر واخذت منه الكثير.

وانا شخصياً زرت معارض عديدة في بيروت لفنانين عراقيين منهم فائق حسن وضياء العزاوي. في بيروت تعرفنا على كل الفنون العربية واتمنى ان تطبع كتب عن الفنانين العرب واعمالهم وان تمتلىء المتاحف العربية بالفن التشكيلي تأكيداً للنهضة العربية المعاصرة في هذا الفن الذي لم يقع في تجارة الاشياء كما وقع غيره من الفنون، كالسينما والمسرح والموسيقى.

● أمسية قصصية

من خلال تميز الكتابة القصصية في الكويت وانتشارها بين فئة كبيرة من الكتاب فقد جرى تقليد على اقامة الامسيات القصصية في عدد من المؤسسات والهيئات الثقافية مثل اتحاد الكتاب الفلسطينيين وجمعية الصحفيين الكويتية ومعهد التربية للمعلمين في اطار المواسم الثقافية السنوية لها.

آخر هذه الامسيات كانت ضمن الموسم الثقافي الخامس لمعهد التربية للمعلمين شارك فيها ثلاثة من القصاصين الكويتيين هم: ليلى العثمان، سمير ياسين، جاسم عطا، ومشاركة الدكتور جابر عصفور في قراءة نقدية للقصص التي اثارت نقاشاً واسعاً بين الحضور انتهى الى وجهات نظر مختلفة حول المضامين والرموز التي وردت فيها بسبب تقصير واضح ومتعمد من قبل الدكتور جابر عصفور في عدم اعطاء صورة واضحة مبرراً ذلك باسباب عديدة لم يكن اهمها ضيق الوقت كما قال.

وعلى الرغم من ان الدكتور جابر عصفور اختار ان يكون الوسيط بين القاص والقارىء وليس الناقد أو «القاضي بل انني المشارك الذي يبحث عن المعنى» وعلى الرغم من قدرة الدكتور جابر عصفور على الخوض في العملية النقدية الا انه وقع في اول الأمر بتفسير ليس صحيحاً حين تناول قصة ليلى العثمان على انها تدور حول صراع بين الماضي والمستقبل بين «أم محمد وزهرة» في الوقت الذي ارادت فيه الكاتبة امراً آخر تماماً وهو التحذير ـ على لسان أم محمد ـ من الريح الصفراء القادمة من ايران، ذلك ما فهمه الحضور بوضوح والذي أكدت عليه الكاتبة حين جاء دورها في الحديث حيث قالت ان الدليل واضح ونعيشه الآن وهو الحرب العراقية الايرانية، ولم تكن زهرة الا تلك الغريبة التي احتلت مع اقربائها بيوت القرية وخيراتها فماذا قال الدكتور جابر عصفور عن القصة؟ يقول ان زهرة تذكرني بالحديث «اياكم وخضراء الدمن» زهرة تأتي الى القرية من البحر فتقلبها رأساً على عقب، تحمل لغة غريبة وتتسلل الى عالم القرية وتحصل بوسائل متعددة على بيوت اهل القرية نحن هنا اشبه بمأساة فلسطين أو نحن ازاء العلاقة بين العرب واوروبا لكن هذا المعنى اذا توقفنا عنده فالقصة رديئة، ورديئة جداً، حيث ان المستوى السطحي للقصة يتمثل بالخطر من الخارج وهذا النوع من الرؤية يسطح الموقف فلا الداخل آمن أو متجانس في حقيقة الأمر ولا الخارج يحمل دائماً الخطر، لكن العنصر الداخلي في القصة يكشف عن نقيضه، هناك دائماً القديم ازاء الجديد، الجديد في المعرفة والعلم «انا اعرف لغة لاتعرفونها» هكذا تقول زهرة، وهناك القديم الذي تمثله ام محمد وهناك (المحلي والوافد)، هناك الماضي والمستقبل والمؤكد من خلال القصة ان زهرة تمثل المستقبل (!) وهو صراع بين الماضي والمستقبل.

وبشكل عام رأى الدكتور جابر عصفور «ان القصص جميعاً تقول ايها السادة هناك خطأ في عالمكم، ويضيف: اذا حاولنا ان نستشف رؤية العالم في القصص، لاحظنا ان كل قصة ازاء عالم يتحول ويتغير ولكنه في ذلك يتجه الى الانحدار، ومع الانحدار تضيع القيم. وبعد ملاحظات بسيطة همس بها الدكتور جابر عصفور في آذان الكتاب الذين شاركوا في الأمسية منها مسألة اللغة والاخطاء التي لاتنسجم مع هذا اللون من الممارسة الابداعية.

مؤيد الشيباني

المغرب

مهرجان الشعر المغربي السابع بمدينة شفشاون . . .

ربيع مدينة شفشاون الجميلة الوديعة تميز هذه السنة باحتضان مهرجان الشعر المغربي السابع أيام ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٢٩ آذار ١٩٨٥ . . مرت عشرون سنة على اقامة أول مهرجان للشعر المغربي بشفشاون . . ففي سنة ١٩٦٥ شهد «جبل الشاون» ولادة المهرجان مع الأصوات الشعرية المؤسسة لحركة الشعر المعاصر بالمغرب . . مثل المجاطي، الخمار، السرغيني وغيرهم . . والملاحظة المهمة حول المهرجان هي الحضور المكثف لجمهور الشعر . . . هذا هو الجواب القاطع على أن للشعر عشاقاً لايخلفون مواثيقه ومواعيده . . انطلق المهرجان بكلمة الافتتاح التي ألقاها كاتب جمعية «أصدقاء المعتمدين عباد» (الجمعية المنظمة للمهرجان) . . وبعض ما جاء فيها . . «منذ عشرين سنة كانت انطلاقة مهرجان الشعر المغربي بشفشاون ، وبذلك كان أول لقاء للشعراء المغاربة، وكانت شفشاون أول عكاظ مغربي مكن الأدب المغربي من خلق تقليد أصبح الآن منتشراً بين جمعيات مغربية كثيرة، حيث تدعو بين الحين والآخر الى اقامة ملتقيات من هذا النوع، تكون مناسبة للقاء الجمهور وتبادل الأسئلة ومطارحة الهموم.

ومن هنا كان نداؤنا الى أصدقائنا الشعراء والكتاب بأن يكون مهرجان الشعر المغربي السابع مهرجاناً للابداع . . ويمكن أن نذهب الى أبعد من ذلك أي الى أن الفارق بين قصيدة مغرب الثمانينات وقصيدة الستينات هو فارق بين مرحلتين يؤكد على تقدم في الحساسية والوعي الشعريين . ويؤكد ايضاً على تقدم في العقلية والثقافة والموقف الفكري بصفة عامة . . في المساء بدأت القراءات الشعرية لكل من الشعراء : محمد الأشعري، محمد الميموني، علال الحجام، محمد الشركي، وفي صباح اليوم الثاني كانت مداخلة الأستاذ الشاعر محمد بنيس تحت عنوان : «الشعر المغربي الحديث : أسئلة لحوار مفتوح» فقال : «أن نعيش اللحظة الشعرية في هذه المدينة المعلقة معناه أن نذهب صامتين نحو منبع الكلام، نحو الماء، الحجر، ممالك الأشجار والعشب، حركة يدين أو وقع اقدام عارية، هنا يكون الدم الفلسطيني ـ اللبناني حاضر بكثافته ومواجهته واشعاعه . . اننا ونحن نحتفل بمهرجاننا الشعري ننخرط في الأبعد مع هذه النجوم اللبنانية ـ الفلسطينية المقاومة لليل الاحتلال وفي مساء نفس اليوم توالت قصائد كل من الشعراء : صالح الوديع ، أحمد بلبداوي، عبد الكريم الطبال، محمد بنيس، أحمد بنميمون، بنسالم حميش، عبد الله زريقة والمهدي أخريف .

وفي صباح اليوم الثالث والأخير، قدم الأستاذ عبد الحميد عقار مداخلة تحت عنوان «أسئلة الشعر، أسئلة الواقع» حيث ركز على أن الشعر، وغيره من أشكال التعبير الأدبي، بل والنشاط الفكري عموماً لايعكس الواقع على عكس ما هو متداول في بعض التصورات المادية التبسيطية . الشعر يؤول الواقع، وهو لايؤول بشكل سلبي، بل ينتج وقائع جديدة يغتني بها ذلك الواقع . واذا كانت الوقائع الجديدة بالنسبة للفكر والعلم تتمثل في القوانين التي تتحكم في المجتمع أو في الطبيعة وتنسخ القوانين السابقة عليها، فالوقائع الجديدة بالنسبة للشعر وأشكال التعبير الأدبي الأخرى تتمثل في القوانين التي تتحكم في استعمال اللغة وتوظيف مخزونها، وتحكيم ذلك في صياغة عناصر الرؤية وأنهى الأستاذ عبد الحميد عقار مداخلته بأن اجتياز عتبة الحداثة الى رحابها ذو

بعد مزدوج، استكمال تصحيح العلاقة بالموروث بامتلاك التحكم في التقاليد بدل العكس . . وبدون ذلك سيكون من الصعب اجتياز العتبة . وبعد المداخلة تلتها مناقشة عامة طرحت فيها تساؤلات وانتقادات الجمهور للنماذج الشعرية في المهرجان وما طرح في مداخلة الأستاذ عبد الحميد عقار . . بعد ذلك كانت قراءات شعرية لكل من الشاعرين : محمد الطوبي وحسن الأمراني (ألقيت قصيدته بالنيابة) وانتهى المهرجان بكلمة اختتام مهرجان الشعر المغربي السابع والتي جاء فيها «استمراراً لتقاليد الجمعية في تنظيم مهرجان سنوي للشعر المغربي، انعقد المهرجان السابع بمشاركة الشعراء والأساتذة :

محمد الأشعري، علال الحجام، محمد الشركي، محمد الميموني، محمد بنيس، صلاح الوديع ، أحمد بلبداوي، بنسالم حميش، أحمد بنميمون، عبد الله زريقة، عبد الكريم الطبال، المهدي أخريف، عبد الحميد عقار، محمد الطوبي وحسن الأمراني . . . وتعبيراً من المشاركين ومن الجمعية عن تمسكهم بهذا التقليد الأصيل ورغبتهم في تطويره نوعياً ليصبح ملتقى وطنياً للشعر المغربي . فانهم يلتزمون بعقد هذا المهرجان كل سنة وتكثيف العمل المشترك بينهم لضمان استيعابه لكافة الفعاليات الشعرية الجادة بالمغرب . .

ومن أجل انجاح هذا العمل الثقافي، قرر المشاركون بتنسيق مع مكتب الجمعية تكوين لجنة تحضيرية تعمل الى جانب مكتب جمعية «أصدقاء المعتمدين عباد» من أجل تنظيم مهرجان الشعر الثامن . وتتكون هذه اللجنة من المشاركين الآتية أسماؤهم : محمد الاشعري، عبد الحميد عقار، محمد الميموني، المهدي أخريف وبنسالم حميش.

فعلا كان ربيع شفشاون عرسا للشعر . . وهذا لايلغي الاشارة الى غياب اسماء مهمة في خارطة الشعر المغربي مثل : عبد الله راجع، عبد الرفيع الجواهري، محمد بنعمارة، محمد علي الرباوي، عبد الرحمن بوعلي، غيبة الحمري، محمد الشعرة وغيرهم . . . ربما قد يجمع المهرجان المقبل هذه الأسماء الغائبة مع الأسماء المشاركة ويكون طعم المهرجان له ايقاع أشد توهجاً واشراقاً مما كان عليه هذا المهرجان . . .

محمد الطوبي

فلاديمير شاكَال : التعريف بالشعر العراقي يجب ان يكون اوسع وادق

التقيته ، اول مرة ، في موسكو. كان ذلك في سنة ١٩٧٩ حين كنت هناك ، مع الزميل القاص خضير عبد الامير ، بدعوة من اتحاد الكتاب السوفيت . كان شاكال ، ومايزال كذلك في الحقيقة ، حيوياً ، متدفقاً في الحديث ، مولعاً بالادب العربي ولعاً ملفتاً للانتباه .

وفي حزيران الماضي تجدد اللقاء مع شاكال في بغداد حين جاءها وللمرة الاولى بدعوة من جمعية الصداقة العراقية السوفيتية . ومع ان زيارته كانت قصيرة الا ان شاكال استطاع الانتقاع منها في الالتقاء بالادباء العراقيين والمهتمين بالادب والثقافة وفي الحصول على ما يخص عمله كمترجم من مطبوعات عراقية .

وخلال لقاءاتنا المتكررة ترسخت عندي ملامح هامة لذهنية هذا الرجل الدؤوب ، المولع بالقصة والرواية العربية بشكل استثنائي . في معظم جلساتنا كان الحديث يتشعب ويتسع ، غير ان مايعيده الى نقطته الاساسية ولع هذا الرجل ، ورغبته في التعرف على ادبنا وثقافتنا ، وان نمد له يد العون في تحقيق هذه الرغبة :

■ منذ فترة طويلة وانت منصرف انصرافاً يكاد يكون تاماً الى ترجمة الرواية والقصة القصيرة العربية ، اليس كذلك؟

- نعم . هذا صحيح تماماً .

■ طيب . هل يمكنني ان اعرف منك المقاييس التي تعتمدها في ترجمة هذه الرواية او تلك القصة الى الروسية دون سواها؟

- ان اول ما افعله هو قراءة عمل نقدي عربي عن الرواية او القصة التي بين يدي . فمن خلال هذه الدراسة النقدية يتم لي التعرف على القاص او الروائي . كما ان هذه الدراسة تساعدني على فهم القصة والوقوف على مستواها الفني . هذا اولاً .

اما المرحلة الثانية فانني اقوم بقراءة القصة او الرواية مايهمني ليس المضمون حسب ، انني اعنى ايضاً بالشكل الفني للرواية وما فيها من قوة وجمال . وانا ، في هذه المرحلة اسأل نفسي : هل هذه الرواية تهم القاري السوفيتي؟ اي هل تعبّر عن موضوع او فكرة او هم يشغل القارىء السوفيتي ويستحوذ على اهتمامه؟

ان القاريء لدينا قاريء نشيط ثم ان مايترجم الى اللغة الروسية يسهم ، كما اعتقد ، في تعميق الادب العالمي . ثم لاتنس جانباً آخر على غاية من الاهمية ، اننا حريصون على سمعة الادب العربي ، لذلك فان مانترجمه يجب ان يعزز هذه السمعة ، ويزيد من وضوح الصورة للابداع العربي لدى القاريء السوفيتي .



شاكال

■ هل لي ان نقف على اهم الاعمال التي قمت بترجمتها الى الروسية .

- لقد ترجمت الكثير مما قد لاتساعدني ذاكرتي على تذكره بدقة . ترجمت «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح ، «السمان والخريف» لنجيب محفوظ . «الشراع والعاصفة» لحنامينا . «الفلاح» لعبد الرحمن الشرقاوي . «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب . «البكاء على صدر الحبيب «لرشاد ابو شاور وروايات اخرى ، هذا بالاضافة الى القصص القصيرة والتي لاحصر لها لكتاب عراقيين ، وتونسيين ، ومصريين . . .

■ بالنسبة لكتاب القصة القصيرة من العراقيين ، هل اقتصرت على جيل محدد منهم؟

- لا . ابداً . لقد حاولت ان اقدم صورة امينة لابرز الانشطة القصصية وان اعرف ، قدر الامكان ، لابرز كتاب هذا الفن من العراقيين . لقد ترجمت لكتاب من جيل الخمسينات مثل : غائب طعمه فرمان ، فؤاد التكرلي ، عبد الملك نوري ، نزار عباس . كما ترجمت لكتاب من الاجيال اللاحقة لهم : محمد خضير ، جليل القيسي ، موفق خضر ، برهان الخطيب ، عبد الرحمن الربيعي ، غازي العبادي .

■ مامدى استقبال القاريء السوفيتي لهذه القصص العراقية؟ اعني أهناك مايشير الى رواجها بين القراء هناك؟

- لقد صدرت ، حتى الآن ، اربع مجموعات قصصية عراقية ترجمت جميعاً باشرافي . وقد طبع من كل مجموعة منها مائة الف نسخة وكان الاقبال عليها شديداً ، ان القارىء السوفيتي يقبل على قراءة الادب العربي ؛ فلقد ترجم حوالي ثلاثمائة كتاب عربي حتى الآن الى الروسية . اتصدق ذلك؟ رواية موسم الهجرة الى الشمال مثلاً طبعت خمس مرات وكان يطبع منها في كل مرة مائة الف نسخة .

اما كتابي «رياح الخليج» فقد طبع منه خمسون الف نسخة .

■ خلال احاديثنا السابقة لم يرد ذكر لهذا الكتاب ، هل تحدثنا باختصار عنه؟

ـ انا آسف لذلك حقاً. ان كتاب «رياح الخليج» هو كتابي الاخير وقد صدر قبل حوالي سنتين. وهو يضم، كما يوحي عنوانه، قصصاً خليجية، لقد اخترت مجموعة من القصص القصيرة من عدة اقطار خليجية بينها العراق، الكويت، البحرين، السعودية قطر. وغيرها. ان هذه الكتاب محاولة تجمع نتاجات قصصية من اقطار يجمعها تاريخ مشترك، ومصير مشترك، ولها آمال مشتركة ايضاً نسيت ان اقول ان في عنوان «رياح الخليج» اشارة خفية لبيت المتنبي:

ماكل مايتمنى المرء يدركه

تمشي الرياح بما لا تشتهي السفن

■ ماهي مشاريعك المقبلة في ميدان الترجمة او التأليف؟

ـ انا مشغول الآن في التفكير بمشروع هام مع مجموعة من زملائي. يتعلق هذا المشروع بترجمة واسعة من الادب العربي من اقدم عصوره حتى الآن. عنوان المشروع «المكتبة العربية» يضم مختارات من الشعر والنثر العربي. من الشعر مثلاً يضم المعلقات، شعر الشنفرى، ابي ربيعة، ابي تمام، ابي العتاهية، ابي نؤاس، ابن الرومي، ابن المعتز، المتنبي، المعري وآخرين. كما يضم مختارات من كتاب الاغاني لابي الفرج، وكليلة ودمنة، وبخلاء الجاحظ اضافة الى كتب اخرى كمقامات الحريري والهمداني وكتب النوادر.

■ يبدو لي ان مشروعاً بهذه السعة يتطلب جهداً عربياً وسوفيتياً مشتركاً تجسده لجان متخصصة يمكنها النهوض به؟

ـ هذا ما احاول تحقيقه فعلاً. انها لمهمة جسيمة. انا اسعى لان يكون هناك مسعىً عربي مشابه لترجمة الادب السوفيتي الى العربية. حتى الآن اتصالاتي كانت مقصورة على الكتاب العرب افراداً واتحادات للكتاب. وانا حتى هذه اللحظة لم اجد مؤسسة عربية مستعدة للخروج بهذا المشروع الى حيز التنفيذ.

■ واضح ان هناك جهوداً دؤوبة لترجمة القصة القصيرة والرواية العربية، وهي جهود تفوق، كما يبدو لي، جهد التعريف بالشعر العربي او ترجمته الديك تفسير لهذه الحالة؟

ـ ان ما اشرت اليه صحيح جداً، ومع ذلك فان هناك بعض المستعربين السوفييت الذين يعنون بالشعر العربي وترجمته. لاتنس ان ترجمة الشعر في حد ذاتها مهمة ليست سهلة دائماً.

■ هذا صحيح، غير ان ما عزز الانطباع الاول عندي هو ان مايختار للترجمة من الشعر العراقي مثلاً لايمثل في الغالب شعرنا تمثيلاً حقيقياً. اتذكر انني زرت معهد الاستشراق في موسكو في ١٩٧٩ واطلعني احد المستشرقين السوفييت على دراسة له عن شعراء عراقيين. كانوا ثلاثة وليس بينهم الاشاعر واحد، اما الاثنان الآخران فانا واثق انهما سيكونان اول المندهشين لو علما بان شعرهما قد ترجم الى الروسية، على الاقل في فترة صدور تلك الدراسة عنهما.

ـ انت محق تماماً في ماتقول. لكننا لسنا المقصرين الوحيدين في هذا الجانب. نحن نطلّع على مانستطيع ان نطلّع عليه من شعر ورواية وقصة عربية.

ومانترجمه هو جزء من هذا النتاج الذي نطلع عليه. اي اننا نطلع على مايصلنا، واذا ترجمناه او ترجمنا منه فاننا نكون قد ترجمنا مايصل الينا.

ان قدراً كبيراً من المسؤولية يقع عليكم، يجب ان يكون التعريف بالشعر العراقي اوسع، وادق، واكثر حيوية.

خاص بالاقلام

فيينا

العاصفة

«تعرض حالياً مسرحية العاصفة لشكسبير على مسرح كونستللر هاوس بفيينا».

العاصفة هي آخر مسرحية كتبها شكسبير عام ١٦١١، ويختلف رأي النقاد في تصنيف هذه المسرحية حيث يرى بعض النقاد انه عمل كوميدي ويرى فيها الآخر عمل تراجيدي أو تراجيدي كوميدي. وفي الواقع يرجع صعوبة النظر الى المسرحية من ان شكسبير عالج بها تيمة تراجيدياته وانهاها نهاية غير تراجيدية، ولكن تظل نغمة المسرحية التراجيدية تؤثر فينا، وهذا ما يبرر قول الناقد البولندي يان كوت، بان نهاية المسرحية «مقلقة اكثر من نهاية اية مسرحية شكسبيرية أخرى»، كما يرى فيها «مرارة فلسفية» وحاول شكسبير ان يصفي حساباته الساخنة مع العالم الواقع».

ان المسرحية إنما تعنى بقصة بروسبيرو الذي خانه اخوه وافقده العرش بمؤامرة فوجد نفسه في جزيرة نائية تسكنها كائنات مرئية وأخرى غير مرئية، وفي النهاية يتخلى بروسبيرو عن علمه وسحره بعد ان تساعده على استرداد عرشه ثانية.

وقد إختلف النقاد في تفسير المسرحية، فمنهم من يعتبر النص وداع شكسبير الاخير للمسرح فوضع فيه كل ابداعاته التراجيدية والكوميدية على السواء، ويرى البعض الآخر ان المسرحية إنما تمثل أفضل ما كتب شكسبير. كما يرى آخرون ان المسرحية تمثل الفترة الاخيرة من حياة شكسبير حيث انهكت قواه الابداعية وذبلت موهبته الادبية والفنية، ويعتبر فريق من النقاد أيضاً ان العاصفة إنما هي مسرحية لحياة شكسبير، كما يقف البعض موقفاً مختلفاً فالمرء لا يستطيع ان يستقريء حياة شكسبير من اعماله المسرحية، وهكذا يختلف النقاد

بين مؤيد ومعارض، بين منهج ميتافيزيقي في التفسير ومنهج جدلي، بين تفسير النص من مفردات النص وبين تفسير النص من مفردات الواقع، ثم هناك من يحاول تفسير النص من عصر بأكمله أو تفسير عصر بأكمله من النص.. فيرى يان كوت في المسرحية دراما عن رجال عصر النهضة والجيل الاخير من المفكرين الانسانيين، وبهذا المعنى يمكن ان يرى المرء في العاصفة سيرة شكسبير الذاتية الفلسفية وخلاصة مسرحه حينئذ تغدو العاصفة مسرحية الاحلام الضائعة والحكمة المرة والامل الهش المقيم، وهي مليئة بالمخاطر التي تهدد النظام الخلقي وبعصر شكسبير الذي كان يعج بالرحلات والاكتشافات وثورة في علم الفلك.

ان مسرحية العاصفة تتميز بميزة درامية خاصه، فبجانب موضوعها التراجيدي ونهايتها التي لاتتفق مع تنظير النقاد للتراجيديا نجد ان التاريخ فيها يعود الى نقطة الانطلاق من جديد، ففي النهاية يسترد بروسبيرو عرشه الذي فقده ويدعو الذين أفقدوه العرش من قبل للاحتفال معه ويسترد كل فرد مكانته الأولى التي فقدها وحريته التي سلبت منه. وهنا قد غير شكسبير كل خططه الدرامية السابقة... ان المشهد الافتتاحي لدى شكسبير إنما يختلف من مسرحية إلى اخرى، فأحياناً يفتتح المسرحية بمشهد يسيطر عليه جو الساحرات والخرافة كما في ماكبث، وأحياناً يستخدم البرولوج كمشهد إفتتاحي كما في ترويلوس وكريسيدا، وأحياناً أخرى يدخل في الموضوع مباشرة كما في الملك لير وريتشارد الثالث، ولكنه في العاصفة يبدأ من حيث يجب ان ينتهي وينهي المسرحية من حيث يجب ان تكون البداية.. فيبدأ شكسبير العاصفة بمشهد عاصفة ثم ينهي المسرحية بزوال العاصفة.. كما يحدث فعل الخيانة الذي أدى بفقد بروسبيرو عرشه خارج المسرحية، ويتطور الفعل داخل المسرحية على الجزيرة، حيث تتحطم السفينة، ثم ينفذ بروسبيرو مخططه ضد الآخرين دون ان يقتل أحداً، ثم يتعرض لخيانة كاليبيان، ثم يتزوج فرناندو من ميراندا، ثم أخيراً يحصل كاليبيان على جزيرته وآريل على حريته وبروسبيرو على دوقيته مرة ثانية.. كما ان قصة مؤامرة أنطونيو من اخيه بروسبيرو التي حدثت خارج المسرحية إنما تعاد داخل المسرحية بأشكال مختلفة، وذلك حينما أراد سباستيان خيانة أخيه لونزو وقتله وهو نائم بالاشتراك مع انطونيو، ثم تعاد القصة على مستوى المهرجين والخدم حينما يتصادم السكير ستيفانو والمهرج ترنيكو ومعهما كاليبيان للأستيلاء على الجزيرة بعد محاولة لقتل بروسبيرو.

تنفيذ المسرحية على خشبة المسرح.

لقد ترجم نص العاصفة الى الالمانية وأعد ثم نفذ على خشبة المسرح لكي يصور مقولة يان كوت بأن كل شيء في مسرحية العاصفة «بما في ذلك الجزيرة المهجورة، لم يكن إلا عرضاً مسرحياً أخرجه بروسبيرو، ولعب فيه الدور الأول».

وبالفعل حينما يبدأ العرض نجد بروسبيرو يلقي تعليماته عن الاخراج للممثلين، كما يستعد للدور الذي سيقوم بتمثيله، ويقوم بعمل ماكياجه بنفسه، ثم يبدأ العرض المسرحي.



خشبة المسرح مستطيلة يحيطها الجمهور من الجوانب الثلاثة ويوجد على الخشبة جسر اضاءة وأعمدة حديدية، في الخلف معلق عليها أجهزة الاضاءة. على الجانب الايسر من مقدمة المسرح يجلس بروسبيرو أمام المرآة وهو مايزال يقوم بعمل الماكياج لنفسه ويلقي بتعليماته في نفس الوقت للممثلين. على الجانب الايمن من خشبة المسرح يوجد برتكبل، تسقط عليه من أعلى ستائر حمراء تعطي ايحاءً بأشرعة سفينة، كما تشكل الموسيقى خلفية هذه المناظر.

ينادي آريل - حيث يقوم بدور مدير المسرح - على الممثلين لكي يبدأ العرض المسرحي. وتسلط اضاءة على الجانب الأيمن من المسرح حيث يمثل البرتكبل ظهر السفينة والممثلون معلقون على الحبال والستائر التي تمثل أشرعة السفينة والتي تحركها الرياح، كما يتقدم البرتكبل نموذج صغير لسفينة موضوع في حوض ماء لا يزيد طوله عن نصف متر.

تلعب الاضاءة في هذا المشهد دوراً اساسياً لكي تعطي ايحاءً بحركة السفينة غير المنتظمة في بحر هائج خاضته حينما تنهار اجنحة البرتكبل على الارض فيصبح مستوى البرتكبل هو نفسه مستوى خشبة المسرح، كما يفترق الممثلون في المساحة الخالية كما تتشكل أجسادهم في صور تعبيرية لتعطي إيحاءً بحركتهم في منتصف البحر، ويختلط صراخهم مع حركات الاضاءة المتقطعة مع الستائر التي تصحب الحدث لتعطي احساساً بدمار العالم حتى تهدأ هذه الحركة باختفاء الموسيقى وبتوقف حركة الاضاءة لتصبح حركة واحدة باهتة مع إرتخاء أجساد الممثلين في حالة سكون على جوانب المسرح الذي يمثل البر أو الشاطيء.

ويبدو ان المخرج قد اعطى كل طاقته الفنية في هذا المشهد حتى اذا ما بدأت المشاهد التالية يكون قد فرغ من كل الافكار التي يمكن ان تساعده على تصوير الاحداث، كما قد فرغت طلقته من اية قدرة على التحكم في الايقاع ورسم الحركة وربط الاحداث المسرحية حيث نجد ان حركات الاضاءة تتحول الى حركة واحدة طوال بقية العرض، كما يعكس التمثيل حالة من الملل والرتابة الشديدين في وجدان المتفرجين. كما يفقد الايقاع تماسكه ويتحلل وكأن المخرج قد اعطى كل ما عنده في المشهد الاول ثم تقطعت انفاسه وعجز عن الاستمرار بنفس القدرة، وكان عليه ان يتدرب على توزيع طاقته المسرحية حتى اللحظة الاخيرة من العرض المسرحي.

احمد سخسوخ

برلين

٣٠٠ سنة على ميلاد باخ

احتفل عالم الموسيقى في آذار ١٩٨٥ بمرور ٣٠٠ سنة على ميلاد الموسيقي الالماني الشهير يوهان سبستيان باخ وابرز هذه الاحتفالات ما قامت به جمهورية المانيا الديمقراطية التي تقع فيها مدينة آيزناخ التي ولد فيها باخ ومدينة لايبزج التي توفي ودفن فيها. وباخ اشهر من نار على علم فما من موسيقي وملحن شهير الا وقد تأثر له واستمد منه اقباساً من الموسيقى وتعلم منه شيئاً من اساليب التلحين. وعظمة باخ الموسيقية لا حدود لها فقد تخطى عالم الارض كما يقول عنه الملحن الموسيقي المعاصر ميكيس تيودوراكيس. ويقول بيتهوفن عن باخ: «ان باخ ليس جدولاً وانما هو بحر» ولفظة باخ بالالمانية تعنى جدولاً او ساقية. كما قال مكسيم غوركي «من تصور الملحنين الكبار سلسلة من الجبال فانه يرى باخ أعلى ذروة فيها تحلق فوق الغيوم».

ان اعماله منذ حياته ترافق حياة الانسان الاوربي وحياة جميع محبي الموسيقى في العالم. وقد عمت الاحتفالات بمرور ٣٠٠ سنة على ميلاده جميع اقطار اوربا وامريكا واليابان وغيرها. وفي المانيا الديمقراطية حضرت أجواق موسيقية وعلماء موسيقى من ٣٣ بلداً لتقيم حفلات تعزف بها موسيقى باخ تمجيداً لذكراه كما اقيمت مؤتمرات تواصل اعمال المؤتمرات السنوية السابقة للبحث والتحليل وتشجيع الدراسة في اعمال هذا الفنان العالمي الذي انجبته الارض الالمانية واصبح موطن اعتزاز جميع عالمنا المتحضر.

بلغت اعمال باخ المطبوعة ٨٥ مجلداً وهي تضم ١١٠٠ عملاً. وقد اكتشف احد العلماء الموسيقيين الامريكيين قبل شهور ٣٣ قطعة جديدة كانت منسية او مجهولة في ارشيف احدى الجامعات الامريكية وقد ثبتت واضيفت الى اعماله وعزفت في امريكا وتلفزيونات اوربا.

لقد كتب العالم الالماني الموسوعي البرت شفايتسر كتابه عن باخ سنة ١٩٠٨ قائلاً: باخ خاتمة ولا شيء يبتعد عنه وانما كل شيء يؤدي اليه». باخ هذا قبلة عشاق الموسيقى من كل مكان. ففي كل سنة يؤم السياح من كل بلد المانيا الديمقراطية فيزورون البيت الذي رمم قبل سنوات من قبل حكومة المانيا الديمقراطية ويظن انه الموقع الذي ولد ونما فيه باخ وهو يضم مختلف الآثار الموسيقية التي خلفها هذا الموسيقي مع كثير من الآلات الموسيقية على هيئة متحف كما يؤمون الكنائس والصالات التي عزف فيها ولا سيما كنيسة توماس الشهيرة في لايبزج وقبره الذي تضمه هذه الكنيسة علاوة على التماثيل المشيدة له في اماكن متعددة.

ولد باخ في ٢١/ آذار ١٦٨٥ في مدينة آيزناخ وكان ذلك العصر كما قال الفيلسوف الأنجليزي فرنسيس بيكون «فترة تجديد كبرى» فقد بدأت حركة التنوير والنهضة الفكرية والاجتماعية تزدهر وتتنامى وبرزت قيم جديدة في تفسير الحياة والكون وتحليل المجتمع وفق مبادىء عقلية دحضت افكار الكنيسة وبلغت هذه الافكار اوجها في بداية القرن السابع عشر مستمرة حتى عصرنا هذا وحتى العصور القادمة. وكان ذلك العصر قد انجب كوبرنيكوس وكثيراً من علماء الفيزياء والطبيعة والرياضيات والفلك والفلسفة وقد نعت العالم والشاعر الالماني الكبير غوته بعد ذلك اعمال كوبرنيكوس انها «اعظم واسمى اكتشاف حققته الانسانية فهي اهم من التوارة» وتلا كوبرنيكوس العالمان يوهانسي كيبلر وغاليليو غاليلاي اللذان قدما صورة جديدة للكون مغايرة للمعتقدات الكنيسية السابقة.

ان اساليب الموسيقى الجديدة التي جاءت بها حركة التنوير والاصلاح مثل موسيقى الكونسيرتات والاوبرات الايطالية وموسيقى المسارح والباليه الفرنسية بدأت تدخل الى المانيا فيقتبس منها الموسيقيون الالمان ويتجاوبون معها متلقين الدعم من قصور الامراء والعزف فيها ونيل الاجور المناسبة منها بعد ان كان قسم كبير من الموسيقيين يعزفون في حفلات خاصة في الشوارع او في مناسبات احتفالات الاعراس والمسامرات في الحانات وتشييع الجنائز الى غير ذلك. بمثل هذا الجو وما تخلله من تيارات متنافرة بين القديم والجديد، بين الموسيقى التقليدية المحافظة والموسيقى الجديدة ولد وترعرع يوهان سبستيان باخ في عائلة ورثت مهنة الموسيقى اباً عن جد. وجميع اسلاف باخ موسيقيون وقد دوّن التاريخ سبعة اجيال من هذه الاسرة تحترف الموسيقى وتتوارث تقاليدها.

تزوج يوهان سبستيان باخ في ١٧٠٨ من ماريا باربارا باخ وقد انجبت له اربعة اطفال ثم توفيت فتزوج في ١٧٢١ من انّا ماجدلينا فيلكه في سنها العشرين وهي ابنة احد الموسيقيين وقد انجبت له ثلاثة عشر طفلاً. وكانت سيدة بيت تؤدي واجبها المنزلي بكل اخلاص كما كانت مغنية ومسجلة للنوطات وعلى مستوى جيد من الثقافة وكان والدها عازف بوق في قصر الامير في فايسينغيلسن في تورنغيا. وقد رافقت حياة زوجها بكل وفاء حتى وفاته وقد نظم لها يوهان سبستيان باخ في حفلة خطوبتها منه قصيدة منها الابيات التالية:

خدمك، ايتها العروس الغالية
لافراح هذا اليوم
من ينظر اليها في اكليلك
وفي لباس الزفاف الجميلة
فان قلبه يضحك من الفرح الخالص والسعادة
فلا عجب ان يطفح فمي وصدري بالفرح

وفي ١٧٢٩/ ١٧٣٠ عانى باخ ازمة داخلية فرغم انجازاته العظيمة في كنيسة توماس في لايبزج كان الصدى العام لاعماله وعروضه الفنية ضعيفاً وفاتراً حتى ان مجلس البلدية وادارة الكنيسة عزما على تقليص اجوره ولكنه قابل ذلك برد عنيف مبيناً اسباب انهيار الموسيقى جراء مواقف الكنيسة المتزمته واقترح ان تجري اصلاحات جديدة على الموسيقى تتجاوب وروح العصر المتطورة وافكار حركة التنوير

مرتضى الشيخ حسين

كتاب جديد

وليم هازلت ناقداً

اسم الكتاب: هازلت ـ العقل الناقد

تأليف: ديفيد برومويج

الناشر: مطبعة اكسفورد

عدد الصفحات: ٤٢٥ صفحة عرض: مايكل فوت

لم تصل العقود القليلة الماضية شهرة اي اديب تلك المنزلة الرفيعة التي وصلت اليهـا شهـرة وليم هازلت، بل ان شهـرته هذه الايام وصلت القمة حيث يتجسد ذلـك في كتـاب ديفيـد برومـويـج الذي يعتبر اشد الكتب النقدية اقناعا واكثرها طموحـا في استغـوار عبقـرية ذلك الناقد. فما الذي نقرأه ياترى في هذا الكتاب الـذي تصـل عدد صفحـاتـه الى اربعمائة صفحة اضافة الى خمس وعشرين من الهوامش التي لاينبغي للقارىء الجاد اهمالها بأية حال من الاحوال؟

يضم الكتـاب بين دفتيـه عرضها بانـوراميـاً شاملاً للخصومات والمساجلات الأدبيـة التي خاضهـا هازلت دون كلال. واول هذه الخصومـات التي يبـدأ بها برومـويـج ادعـاء هازلت انه من الميتافيزيقيين. وهو اذ يستطيب ذلك الادعاء، نجده يعبر عن افتخاره الشديد به ووده الخاص بذلك المبحث النقدي الذي القاه يوما بعنوان (مقالة في مبادىء الفعل الانساني ولم يجد الا استهجان المستمعين.

ويحـاجـج البـر وفسـور برومـويـج في ان اطروحة هازلت تكشف عن اصالة وعبقرية اكثر مما يسمح به النقاد القدامىٰ ولاسيما المكابرون منهم. كما ان هازلت لم يتخل ابدا عن ارتباطه المشروع بالميتافيزيقين.

لقـد تمتع هازلت، الـذي طالما ابـدىٰ مناصرته لعنصر الاتساق في الكتابة، بقـدرة خارقـة في حمل فكـرتـين متناقضتـين في رأسـه في الوقت ذاته. وقد سعىٰ البر وفسور برومويج الى لفت الانظار الى هذا الجانب المهمل تقريباً من كتابات هازلت.

غاص هازلت في اعماق الـواقـع السياسي لبلده انكلترا اكثر مما فعل غيره من معـاصريـه. كما أنه صديقا لمعظم الشخصيات المهمة في الميدان السياسي. كما اعتبر نفسه من طائفة اليعاقبة الانكليز، الأمر الذي كان يفاخر به دائماً. غيران الفترة الواقعة بين عامي ١٨١٥ ـ ١٨٢٠ اظهرت ان أحلام هازلت السياسية قد تبددت وانه اخذ يدخل في مساجلات وخصومات ادبية ونقدية على درجة كبيرة من الاهمية مع كولرج ووردزورث وبيرك وبايرن وغيرهم ممن هم اقل شأنا من هؤلاء في مضمار الشعر والادب.

وقـد جرىٰ اتهـامـه بالسـماح لنفسـه بتغليب افكـاره السيـاسيـة علىٰ احكامه النقدية. غيران العكس هو الصحيح.

اذ برهن هازلت اكثر من اي ناقد آخر على النزاهة المطلقة لأحكامه النقدية. والعبـارات التي وصف فيهـا هازلت كل من كزلرج ووردزورث لاتزال متوهجة حتىٰ يومنـا هذا. ويستخـدم البـر وفسـور برومـويـج جملة كتبهـا هازلت في هذا المضمار. اذ يقول «ان اي نؤلف نكن له الحب لابد وان يكون بالنسبة لنا كالذات الاخرىٰ.»

لقد كان هازلت يكنّ مثل ذلك الحب لكبرج ووردزورث وغيرهما مثل بيرك وسـرفـانتس وروسـو وسـويفت ومونتاني. الا ان هازلت كان ايضا ممن يحملون الكراهية للاخرين. فقد صب جام غضبه على كولرج ووردزورث ليس بسبب الاذى الشخصي الـذي لحقـه على ايديهما حسب، بل بسبب اعتقاده انهما ارتكبا خيانة كبيرة في قضية الحرية للشعب.

اما بالنسبة لعلاقته مع شلي فقد خشي هازلت من افكار شلي السياسية واعتقد ان تلك الافكار قد جعلت من شلي انساناً طوبا وياً لاسبيل الى صده.

اما الجدال بين هازلت وبايرت فقد كان اعمق من غيره بل أظهر أنهما انداد.

وقـد كتب احـد النقـاد قائـلاً: ان اللورد بايـرن كان يخشىٰ السيد هازلت وانه ـ بايرن ـ كان ينظر اليه كصديق خشية ان يعامله هازلت معاملة الاعداء. الا انهما بالكاد التقيا وجها لوجه ومع هذا فان حدة الخصومة الغريبة بينهما أخذت تخف في نهاية المطاف.

ويخصص البر وفسور برومويج الفصل الذي يحمل عنوان (الذات الاخرىٰ) لجون كيتس. فهـو يقـول عن لقـاء الاثنـين بأنه « لم يعد اي لقاء بين شاعر وناقد بعظيم الفـائـدة على الادب الـزعم حصـل بعـد ذلـك اللقـاء.» واذا كان ذلك الـزعم يحمـل في طيـاتـه جانباً من المبالغة، فإنه قلّما تحقق لقاء مثله. ويتساءل الكثـيـرون عن السبب وراء عدم قيـام هازلت بالكتـابـة بشكـل مستفيض عن كيتس. وهنا يشير البر وفسور برومويج الى ان هازلت كان في نظر كيتس يجسد تقريبـا الفكـرة الحـديثـة حول العبقرية. وذلك هو تقييم كيتس في حوالي العام ١٨١٩ اي قبل ظهور مايعتقده المهمتمون بالادب ان تلك الكتابات عن كيتس تمثل على الاقل نصف اعظم ماكتبه هازلت ناقداً.

ترجمة: محمد درويش

عن الملحق الادبي جريدة الاوبزرفر اللندنية